جامعة العلوم الإسلامية العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي

المعلّقات العشر نموذجاً

Features the Rhetoric in pre-Islamic poetry: the ten suspended Odes (Mu'llaqat) as a model

إعداد

صالح منصور سليمان التائب

إشراف

أ.د: عبد القادر أحمد الرباعي

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها في جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

تاريخ المناقشة: عمان(2) (8) (2017)

جامعة العلوم الإسلامية العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي

المعلّقات العشر نموذجاً

إعداد

صالح منصور سليمان التائب

إشراف

أ.د: عبد القادر أحمد الرباعي

"قُدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها

في جامعة العلوم الإسلامية العالمية"

تاريخ المناقشة: عمان(2) (8) (2017)

(قرار لجنة المناقشة)

ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي

المعلّقات العشر نموذجاً

Features the Rhetoric in pre-Islamic poetry: the ten suspended Odes (Mu'llaqat) as a model

اسم الطالب: صالح منصور سليمان التائب

اسم المشرف: أ.د: عبدالقدر أحمد الرباعي

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ (..../...../.....)

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور	الجامعة	التوقيع
1. الأستاذ الدكتور: عبدالقادر الرباعي (رئيساً)	العلوم الإسلامية	
2. الأستاذ الدكتور: موسى الربابعة (عضواً)	اليرموك	
3. الدكتور: أحمد الخرشة (عضواً)	العلوم الإسلامية	
4. الدكتور: محمود الزهيري (عضواً)	العلوم الإسلامية	

The World Islamic Science and Education University (wise)

Faculty of Graduate Studies

Dept of Arabic Language

Features the Rhetoric in pre-Islamic poetry: the ten suspended Odes (Mu'llaqat) as a model

Prepared by

Saleh Mansour Alttaib

Supervised by

Professor Dr: Abdel Qader Ahmed Al-Ruba'i.

"A Disseration Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Arabic Language and Literature at The World Islamic Science and Education University"

The World Islamic Science and Education University

Amman (2) (8) (2017)

الأهداء

إلى أمي التي ما تزال دعواتها نبراساً يضيء لي الطريق.

إلى روح والدي رحمه الله رحمة واسعة.

إلى زوجتي وأبنائي الأعزاء.

إلى محبي لغة البيان.

الشكر والتقدير

الحمد لله على توفيقه وإحسانه، والشكر له على عظيم فضله وامتنانه، شكرا يوازي نعمه وزيادة، بأن يسر لي طريق الهداية بالعلم وأمكنني من إنجاز هذا العمل.

وبعد، فأتوجه بالشكر الجزيل إلى:

الأستاذ الدكتور **عبد القادر أحمد الرباعي**، على رحابة صدره، وإرشاده الدائم لي في كل خطوات البحث، ورعايته للبحث وصاحبه، فجزاه الله عني كل خير.

كما أشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة الأجلاء:

الدكتور: **أحمد الخرشة**

الدكتور: **محمود الزهيري**

الأستاذ الدكتور: **موسى الربابعة**

لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإبداء ملاحظاتهم القيمة التي ستكون محل اهتمام الباحث.

وإلى كل منتسبي جامعة العلوم الإسلامية العالمية من أعضاء هيئة التدريس، وإداريين، وموظفين، وطلبة.

وإلى العاملين بمكتبة جامعة العلوم الاسلامية، ومكتبة الجامعة الأردنية، ومكتبة عبد الحميد شومان.

وختاما أشكر كل من ساعدني ولو بالدعاء والأماني الطيبة، فلهم في النفس منزلة، فهم أهل للفضل والخير والشكر.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	1
التمهيد: نشأة علم البديع وتطوره	5
البديع لغة واصطلاحا	6
الفصل الأول: التشبيه والاستعارة	15
1/ التشبيه	16
1/1/ التشبيه الدائري	18
2/1/ التشبيه المركّب	22
1/2/1/ الصورة الموسّعة	23
2/2/1/ الصورة النامية	29
2/ الاستعارة	35
1/2/ الاستعارة التجسيدية	36
2/2/ الاستعارة التجسيمية	41
3/2/ الاستعارة التشخيصية	48
الفصل الثاني: الطباق والمقابلة	52
1/ الطباق	53

2/ المقابلة	73
الفصل الثالث: الموسيقى والإيقاع	78
1/ تقديم	79
2/ الجناس	80
1/2/ الجناس التام	80
2/2/ الجناس الناقص	82
3/2/ الجناس الاشتقاقي	94
3/ حسن التقسيم	103
1/3/ الترصيع	104
2/3/ التشطير	106
4/ رد العجز على الصدر	108
الموضوع	**الصفحة**
5/ التكرار	111
1/5/ تكرار حرف	113
2/5/ تكرار مقطع	114
الفصل الرابع: تحليل معلقتي زهير والنابغة	116
أولا: تحليل معلقة زهير	117
1/ معلقة زهير بن أبي سلمى	117
2/ ثنائية الحرب والسلام في معلقة زهير بن أبي سلمى	121

3/ الناقة رمز كلّي في النص	122
4/ الإيقاع	126
1/4/ الإيقاع الصوتي	128
2/4/ الإيقاع المعنوي	136
ثانيا: تحليل معلقة النابغة الذبياني	139
1/ معلقة النابغة	139
2/ تجليّات الخوف	142
3/ الإيقاع	149
1/3/الإيقاع الصوتي	149
2/3/ الإيقاع المعنوي	151
الخاتمة	155
المصادر والمراجع	157

ملخص الرسالة

ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي

المعلّقات العشر نموذجًا

إعداد الطالب:
صالح منصور سليمان التائب

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر أحمد الرباعي

تاريخ المناقشة 2017/8/2م

شاع البديع في القرن الثالث الهجري بوصفه مصطلحًا يدلّ على نمط شعري معيّن قائم على المبالغة في توظيف المحسّنات البديعية والاستعارة، وأصبح هذا النمط الشعري المعروف بالبديع وكأنه يقابل القديم، من هنا تكمن أهميّة هذه الأطروحة التي تبحث في الجذور الأولى لفن البديع في القصيدة الجاهلية، مفيدًا من آراء **ابن المعتزّ** الذي يرى أنّ العرب القدماء قد سبقوا إلى توظيف البديع في أشعارهم، ومن ثمّ يمكن أنْ نعاين التوسّع في توظيف البديع في أواخر القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث على أنه تطوّر طبيعي للظاهرة، انسجامًا مع مبدأ تدرّج الظواهر الأدبية، وتأكيدًا لفكرة أنّ الظواهر النصيّة تسبق التنظير لها، وتقعيدها، وهذا ما دفع الباحث إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ**(فن البديع في الشعر الجاهلي: المعلّقات العشر نموذجًا)**، منطلقاً من أنواع البديع الخمسة في كتاب **ابن المعتزّ**، مع الإفادة مما كُتب بعد ذلك، والاستعانة ببعض الأطروحات الحديثة في قراءة النصوص، وتحليلها.

اتبع الباحث في هذه الدراسة منهجًا تحليليًّا، يعاين النصوص من داخلها، ويرى في النص نقطة البداية والعودة، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في التمهيد الذي يقوم فيه الباحث بالوقوف على تطوّر البديع تاريخيًّا، وتتبع أهم آراء النقاد القدامى في الموضوع.

يطمح هذا البحث إلى الإسهام في تقديم إجابات مقنعة عن السؤال الذي أوجده الجدل الدائر بين النقاد القدامى الذين اختلفوا في قدم البديع وحداثته زمنيًّا، وانقسموا بذلك إلى فريقين، هذه الإجابات تُقدّم من خلال دراساتٍ نصّيّةٍ تحليليّة، تعاين المعلّقات، وتقرؤها قراءة واعية، تكشف عن ملامح البديع فيها من خلال تمهيد وأربعة فصول هي: الاستعارة، والطباق، والموسيقى والإيقاع، والدراسة التحليلية لمعلّقتي **زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني**.

Thesis Summary

Features the Rhetoric in pre-Islamic poetry: the ten suspended Odes (Mu'llaqat) as a model

Prepared by

Saleh Mansour Alttaib

Supervised by

Professor Dr: Abdel Qader Ahmed Al-Ruba'i.

Date of discussion: 08/08/2017

Rhetoric was commonly used in the third century AH as a term indicative of a certain poetic style based on the exaggeration of the use of figures of speech and metaphors.

This poetic style known as Rhetoric came as opposite to the old style. Hence, the importance of this study which investigates the roots of Rhetoric art in Pre-Islam (Jahiliyah) poetry , benefiting from the views of Ibn Mu'taz, who believes that the ancient Arabs have already employed the Rhetoric in their poems.

Therefore, the extensive use of the Rhetoric in the late second century AH and the beginning of the third century came as a natural evolution of the phenomenon and in line with the principle of the hierarchy of literary phenomena. Moreover, Rhetoric came as a confirmation of the idea that text phenomena precede the theorization about it.

This prompted the researcher to choose this subject, entitles (the features of the art of Rhetoric in pre-Islamic poetry: the ten suspended Odes (Mu'llaqat) as a model), starting from the five types of Rhetoric in Ibn al-Mu'taz's book, with the use of later literature , and the use of some modern theses in reading and analyzing texts.

The researcher in this study followed a method of analysis to examine the texts from within. For him, the text is the starting and returning point. The researcher used the

historical approach in the preface to identify the historical evolution of the Rhetoric and follow the most important views of ancient critics in that issue.

This research aims to contribute to providing convincing answers to the question that was created by the debate among the ancient critics who differed over the beginnings of Rhetoric, and consequently divided into two groups. These answers are presented through analytical textual studies that scrutinize the Odes and reveal the Rhetoric features. The study consists of an introduction and four chapters: the metaphor, the antithesis, the music and the rhythm, and the analytical study of Zuheir ibn Abi Salma and Nabigha Thabiani Odes.

مقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه وسلّم تسليماً كثيرًا.

وبعد:

فعلم البديع واحد من فنون البلاغة الثلاثة التي تمحورتْ حول النص القرآني ومن ثمّ النص الشعري، ثم ساد البديع في القرن الثالث الهجري بوصفه مصطلحًا يدلّ على نمط شعريٍّ معيّن قائمٍ على المبالغة في توظيف المحسّنات البديعية والاستعارة، وأصبح هذا النمط الشعري المعروف بالبديع وكأنه يقابل القديم، من هنا تكمن أهميّة هذه الأطروحة التي تبحث في الجذور الأولى لفن البديع في القصيدة الجاهلية، مفيدةً من آراء **ابن المعتزّ** الذي يرى أنّ العرب القدماء قد سبقوا إلى توظيف البديع في أشعارهم، ومن ثمّ يمكن أنْ نعاين التوسّع في توظيف البديع في أواخر القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث، حتى صار فنًّا قائمًا بذاته على أنه تطوّر طبيعي للظاهرة، انسجامًا مع مبدأ تدرّج الظواهر الأدبية، وتأكيدًا لفكرة أنّ الظواهر النصيّة تسبق التنظير لها، وتقعيدها، وهذا ما دفع الباحث إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ**(ملامح فن البديع في الشعر الجاهلي: المعلّقات العشر نموذجًا)**، هادفاً من خلاله إلى تسليط الضوء على الأساليب البديعية في المعلّقات العشر، التي تُمثّل حدود هذا البحث الذي يكفّ عن تقصّي البديع خارج هذه النصوص العشرة، كما أنّ البحث اتخذ من تقسيمات **ابن المعتزّ** للبديع الذي جعله في خمسة فروع منطلقًا له، مع الإفادة مما كُتب بعد ذلك، والاستعانة ببعض الأطروحات الحديثة في قراءة النصوص، وتحليلها.

اتبع الباحث في هذه الدراسة منهجًا تحليليًّا يعاين النصوص من داخلها، ويرى في النص نقطة البداية والعودة، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في التمهيد الذي يقوم فيه الباحث بالوقوف على تطوّر البديع تاريخيًّا، وتتبع أهم آراء النقاد القدماء في الموضوع.

يطمح هذا البحث إلى الإسهام في تقديم إجابات مقنعة عن السؤال الذي أوجده الجدل الدائر بين النقاد القدماء الذين اختلفوا في قدم البديع وحداثته زمنيًا، وانقسموا بذلك إلى فريقين، هذه الإجابات تُقدَّم من خلال دراساتٍ نصّيّةٍ تحليليّة، تعاين المعلّقات، وتقرؤها قراءة واعية، تكشف عن ملامح البديع فيها.

أفاد هذا البحث من بعض الدراسات السابقة التي درست البديع دراسة تاريخيّة ونصيّة، كما أنه استضاء ببعض القراءات التي نشأت حول الشعر الجاهلي، والمعلّقات تحديدًا، ومن أهمّ تلك الدراسات:

- **ابن المعتز**، أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع في البديع، دار الجيل، ط/1، 1410هـ - 1990م.
- **الجرجاني**، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط/2، 1999م.
- **الرباعي**، عبد القادر، الصورة الفنية: أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015م.

- **الريـــاعي،** عبـد القـادر، التشـبيه الـدائري والطيـر فـي الشـعر الجـاهلي، مقاربـة الصـــورة والأســـطورة، دار جريـــر للنشـــر والتوزيـــع، عمـــان – الأردن، ط/1، 2015م.

واقتضـت طبيعـة مـادة هـذا البحـث أنّ يُـوزّع علـى تمهيـد وأربعـة فصـول مصـدّرة بمقدّمة، ومنتهية بخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع على النحو التالي:

- مقدّمة.
- تمهيد.
- **الفصل الأول: التشبيه والاستعارة.**

1. التشـبيه: درس فيـه الباحـث التشـبيه الـدائري والتشـبيه المركّـب المتمثّـل فـي الصورتين الموسّعة والنامية.
2. الاسـتعارة: درس الباحـث فـي هـذا المبحـث الاسـتعارة التجسـيدية والاسـتعارة التجسيميّة والاستعارة التشخيصية.

- **الفصل الثاني: الطباق والمقابلة.**

1. الطباق: درس فيه الباحث الطباق الذي يقع بين مفردتين متضادتين.

- المقابلـة: درس الباحـث فـي هـذا المبحـث المقابلـة التـي تقـع بـين عـدد مـن الألفـاظ المتضادة ودورها في بناء النص.

- **الفصل الثالث: الموسيقى والإيقاع.**

1. الجناس: درس الباحث فيه أنواع الجناس ودورها في بناء إيقاع النص.

2. حسن التقسيم: درس فيه الباحث نوعين من التقسيم هما: الترصيع والتشطير، محاولًا إبراز دورهما في تشكيل إيقاع النص.
3. ردّ العجز على الصدر: درس الباحث في هذا المبحث الجانب الموسيقي لهذا المحسّن اللفظي.
4. التكرار: عاين الباحث نوعين من التكرار هما: تكرار حرف، وتكرار مقطع، ووقف على أثر كل منهما في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص.

- **الفصل الرابع: الدراسة التطبيقية لمعلّقتي زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني.**

1. ثنائية الحرب والسلام في معلّقة زهير بن أبي سلمى: وقف الباحث على دور هذه الثنائية التي تشكّل موضوع القصيدة في إيجاد ثنائيات وطباقات جزئية، تؤدي دورًا مهمًّا في تشكيل صور النص وبناء إيقاعه الصوتي والمعنوي.
2. تجليّات الخوف في معلّقة النابغة الذبياني: عاين الباحث الخوف بوصفه بانياً كليًّا يشكّل موضوع القصيدة التي تتمحور حول الذات الكاتبة ومخاوفها، وهو ما أسهم في أن تكون القصيدة أحادية الصوت، كما درس الباحث إيقاع التماثل الناشئ عن هيمنة صوت الشاعر على النص.

التمهيد

نشأة علم البديع وتطوره

عَرَف الشعراءُ الجاهليون –بطبيعتِهم الشعريةِ الأصيلةِ– ضَرْبًا من الأساليبِ البلاغيةِ التي استخدَمُوها في تحسينِ أشعارِهم دونَ علمٍ بمصطلحاتِها، ومن أمثلةِ ذلك ما كانَ يدورُ في سوقِ **عكاظ** من تحاكُمٍ إلى كبارِ الشعراءِ من أمثالِ: **زهيرٍ**، **والنابغةَ**، لإثباتِ مزيةِ شاعرٍ على آخر[1].

وقدِ استمرَّ هذا التنافسُ بينَ أولئكَ الشعراءِ رغبةً منهم في نَيْلِ المكانةِ الأعلَى، والمرتبةِ الأسمَى، إلى أنْ نزلَ القرآنُ الكريم، حيثُ صُرِفتْ إليه الأنظارُ، وانصرفتْ إليه عقولُ الأدباءِ والبلغاء، لتقفَ على نظامٍ غايةٍ في الجمال، الأمرُ الذي جعلَهم يُنفقونَ جُلَّ أوقاتِهم في الكشفِ عن مواطنِ إعجازِه. وهذه المرحلةُ تمثلُ الوعيَ البلاغيَّ الشفهيَ، لتليها مرحلةٌ أخرَى بدأَ فيها التصنيفُ البلاغيُّ بالظهور.

ولمَّا كان موضوعُ هذه الدراسةِ يتناولُ جانبًا من علمِ البلاغة، ألَا وهو (البديع)، رأى الباحثُ أنْ يسلِّطَ الضوءَ على هذا الفنِّ، من حيثُ النشأةُ، والتطورُ.

([1]) عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د/ط، د/ت، ص: 9.

البديع لغة واصطلاحا:

البديع لغة:

أولا: البديعُ لغةً: الجِدَّةُ والحَدَاثةُ. جاءَ في "**لسان العرب**": "بَدَعَ الشَّيْءَ، يُبْدِعُهُ بَدْعًا، وابتدعَه: أَنْشَأَهُ وَبَدَأَهُ، والبديع، والبَدْعُ: الذي يكونُ أوَّلًا.

وقد وردتْ كلمةُ البديعِ في القرآنِ الكريم مرَّتينِ في قوله تعالى:

بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ [البقرة: ١١٧]

وقوله تعالى: بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ ۖ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ [الأنعام: ١٠١]؛ أي: خالقُها ومبدعُها، لا عن مثالٍ سابقٍ.

والبديع: المُحْدَثُ العجيبُ، والبديعُ: المُبْدَعُ، وأَبْدَعْتُ الشَّيْء: اخْتَرَعْتُهُ لا على مثالٍ"[1].

وفي "**تاج العروس**": "البديعُ: حَبْلٌ ابْتُدِئَ فيهِ، ولمْ يكنْ حَبْلًا، فنُكِثَ، ثم غُزِلَ، ثم أُعِيدَ فَتْلُهُ"[2]. أما في "**الصحاح**": فـ"البِدْعَةُ: الحَدَثُ في الدِّين"[3]. وجاءَ في "**المعجم الوسيط**": "يقال: هذا من البدائعِ: مما بَلَغَ الغايةَ في بابِه"[4]. وقد وردتْ هذه الكلمةُ في حديثِ الرسول ﷺ

([1]) الأفريقي، محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط/3، 1414هـ، مادة (بدع).

([2]) الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج/5، مادة (بدع).

([3]) الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور، دار العلم، بيروت، ط/3، 1984م، ج/3، مادة (بدع).

([4]) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د/ت، ج/1، مادة (بدع).

بمعنَى الزِّقِّ، حيثُ قال ﷺ: "**تِهَامَةُ كَبَدِيعِ الْعَسَلِ، حُلْوٌ أَوَّلُهُ، حُلْوٌ آخِرُهُ**"[1]. "شبَّهَها بِزِقِّ العسلِ؛ لأنّه لا يتغيَّرُ هواؤُها، فأوّلُهُ طيّبٌ، وآخرُه طيّبٌ، وكذلكَ العسلُ، لا يتغيَّرُ"[2].

وأما في أشعارِ العربِ فقد وردتْ كلمةُ البديعِ لمعانٍ مختلفةٍ، غيرَ أنَّ أكثرَها ورودًا جاء بمعنى الجديدِ والمخترَع[3]. ومن ذلك قولُ **الأحوصُ**[4]:

فَخَرَتْ وَانْتَمَتْ فَقُلْتُ: ذَرِينِي لَيْسَ جَهْلٌ أَتَيْتِهُ بِبَدِيـــعِ

وقولُ **الفرزدقُ**[5]:

أَبَتْ نَاقَتِي إِلَّا زِيَادًا وَرَغْبَتِي وَمَا الْجُودُ مِنْ أَخْلَاقِهِ بِبَدِيعِ

ثانيا: البديعُ اصطلاحًا:

أولُ من استعملَ كلمةَ البديعِ **الجاحظُ** في كتابه "**البيان والتبيين**"، في التعبيرِ عن الصورِ الشعريةِ التي جاءَ بها الشعراءُ، إذ يقول: "**والبديعُ مقصورٌ على العربِ**،

([1]) ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 106/1.

([2]) ينظر: "لسان العرب": (بدع).

([3]) شرف، حفني محمد، مقدمة تحقيق بديع القرآن، لابن أبي الأصبع العدواني، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص8.

([4]) ينظر: الأنصاري، الأحوص، شعر الأحوص الأنصاري، جمع: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/2، 1411هـ - 1990م، ص199.

([5]) الفرزدق، همام بن غالب، ديوان الفرزدق، شرح عبد الله الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الصاوي، ط/1، 1936م، 493/2.

ومن أجلِه فاقتْ لغتُهم كلَّ لغةٍ...، وبَشَّارٌ حسنُ البديعِ، والعتابي يذهبُ في شعرِه في البديعِ مذهبَ بشَّار"[1].

وقد اكتفى **الجاحظ**255هـ، بإيرادِ الأمثلةِ دونَ وضعِ قواعدَ وأحكامٍ نظريةٍ لذلك، ثم أخذَ هذا المصطلحُ في التطورِ على يدي **ابنِ المعتز**، الذي خصَّه بمصنَّفٍ ضمَّ فيه بضعةَ عشرَ نوعًا من أنواعِ البديع، ويعدُّ كتابُ **ابنِ المعتزِّ** – الذي سماه "**البديعَ**" – أولَ دراسةٍ تتناولُ هذا الفنَّ كمذهبٍ شعريٍّ له خصائصُه الفنيةُ، وقالَبُهُ الفكريُّ الخاصُّ، وفي أولِ هذا الكتابِ يدَّعي **ابنُ المعتزِّ** أنَّ له الريادةَ في هذا المضمارِ الذي لا ينازعُه فيه أحدٌ، فيقول: "**وما جمعَ قبلي من فنونِ البديعِ أحدٌ، ولا سبقنِي إلى تأليفِه مؤلِّفٌ... فمنْ أحبَّ أنْ يقتديَ بنا، ويقصرَ على هذا فليفعلْ، ومنْ أضافَ من هذهِ المحاسنِ أو غيرِها شيئًا إلى البديعِ غيرَ رأينِا فله اختيارُه**"[2].

غيرَ أنَّ **ابنِ المعتزِّ**296هـ، لم يكن أول من طرقَ هذا الفن، فقد سبقه إليه شيخه "**ثعلبٌ**"، المتوفَّى سنةَ 291هـ، الذي ألَّفَ كتابًا قبلَه سماه: "**قواعد الشعر**"[3]، جَمَعَ فيه بعضَ الفنونِ البديعيةِ التي كانتْ معروفةً في زمانِه، لكنه لم يسمِّها بما سماها به تلميذه **ابن المعتز**.

كما أنَّ **ابنَ المعتزِّ** يرى أنَّ استعمالَ البديعِ لم يكنْ مقصورًا على هؤلاءِ الشعراءِ الذينَ ذكرَهُمُ **الجاحظُ** في كتابه، بلْ هو أسبقُ من ذلك؛ حيثُ وردتْ ألوانٌ من البديعِ في القرآن الكريم،

([1]) الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، طبعة سنة: 1423هـ، 281/3.

([2]) المعتز، أبو العباس عبدالله بن محمد، البديع في البديع، دار الجيل، ط/1، سنة: 1410هـ – 1990م، ص152.

([3]) انظر: ثعلب، أحمد بن يحيى، (ت/291هـ)، قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/2، 1995م، ص11 – 50.

وفي أحاديثِ الرسول ﷺ، وفي كثيرٍ من أشعارِ المتقدمين[1] إذ يقولُ: "**وإنَّمَا غرضُنا في هذا الكتابِ تعريفُ الناسِ أنَّ المُحْدَثِينَ لم يَسْبِقُوا المتقدِّمينَ إلى شيءٍ من أبوابِ البديع**"[2].

فابنُ المعتزِّ يبينُ في كتابِه هذا الدلالةَ التي وُضِعَ لها مصطلحُ البديعِ في قوله: "**البديعُ: اسمٌ موضوعٌ لفنونٍ من الشعرِ، يذكرُها الشعراءُ ونقادُ المتأدبينَ منهم، فأمَّا العلماءُ باللغةِ والشعرِ القديمِ فلا يَعرفونَ هذا الاسمَ، ولا يَدرونَ ما هو**"[3].

أمَّا عن الفنونِ البديعيةِ التي أوردَها في كتابِه فتتمثلُ في خمسةِ أنواعٍ، هي: الاستعارةُ، والتجنيسُ، والمطابقةُ، وردُّ أعجازِ الكلامِ على ما تقدَّمَها، والمذهبُ الكلاميُّ، ثمَّ التفتَ بعدَ ذلك إلى بعض محاسن الكلام والشعر[4].

وقد أضافَ إلى الفنونِ الخمسةِ السابقةِ، والتي جعلَها أصولًا لعلمِ البديعِ ثلاثةَ عشرَ فنًّا بديعيًّا، هي: الالتفاتُ، واعتراضُ كلامٍ في كلامٍ لم يتمِّمِ الشاعرُ معناهُ ثمَّ يعودُ إليهِ فيتمِّمُهُ في بيتٍ واحدٍ، والرجوعُ، وحسنُ الخروجِ من معنًى إلى معنًى، وتأكيدُ المدحِ بما يشبِهُ الذمَّ، وتجاهلُ العارفِ، وهَزْلٌ يُرادُ به الجدُّ، وحسنُ التضمينِ، والتعريضُ، والكنايةُ، والإفراطُ في الصفةِ: المبالغة، وحسنُ التشبيهِ، وإعناتُ الشاعرِ في القوافي، وتكلُّفُه في ذلكَ ما ليسَ له، وحسنُ الابتداءاتِ.

([1]) عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، 1998م، ص15.

([2]) ابن المعتز، البديع في البديع، مصدر سابق، ص75.

([3]) المصدر نفسه: ص58.

([4]) المصدر نفسه: ص58.

ويؤكدُ **ابنُ المعتزِّ** بذلكَ أنَّ هذه الأنواعَ الثلاثةَ عشرةَ هي بعضُ محاسنِ الكلامِ والشعرِ، ومحاسنُهُ كثيرةٌ، لا ينبغِي أنْ يُدَّعَى الإحاطةُ بها، حتى يُتبرَّأَ من شذوذِ بعضِها عن علْمِه وذكرِه[1].

ويعدُّ كتابُ "**البديع**" **لابن المعتز** خطوةً أولى في طريقِ استقلالِ هذا الفنِّ؛ وذلك بوضعِ مصطلحاتٍ لأنواعِ البديعِ في زمنِه، ونقدِ ما أتَى مَعِيبًا مِنْ كلِّ نوع[2].

وتلكَ بلا شكٍّ محاولةٌ علميةٌ جادةٌ تلقَّفَها البلاغيونَ والنقادُ من بعدِه.

ومن البلاغيينَ الذين عُنُوا في كتاباتِهم بالمحسناتِ البديعيةِ **قُدَامَةُ بْنُ جعفرٍ** في كتابِه "**نقد الشعر**"، الذي أَوْرَدَ فيه أربعةَ عشرَ نوعًا، لم يكنْ له منها إلا تسعةُ أنواعٍ، كانت من اختراعِه، وهي: الترصيعُ، والغلوُّ، وصحةُ التقسيمِ، وصحةُ المقابلاتِ، وصحةُ التفسيرِ، والإشارةُ، والإردافُ، والتمثيلُ، والإيغال.

ويعدُّ كتابُ **قدامةَ بنِ جعفرٍ** "**نقد الشعر**"، وكتابُ "**البديع**" **لابنِ المعتزِّ** كتابانِ يؤسِّسانِ لعلمِ البديع، ويَضَعانِ اللمساتِ الأوليةَ لهذَا الفنِّ[3].

ثم تلا **قدامةَ بنَ جعفرٍ أبو هلالٍ العسكريُّ**، الذي كانَ له دورٌ مهمٌّ في تَطَوُّرِ علمِ البلاغةِ بشكلٍ عامٍّ، وفنِّ البديعِ بشكلٍ خاصٍّ. والمطَّلِعُ على كتابِه "**الصناعتين: الكتابة والشعر**" يَعْلَمُ ما لهذا الكتابِ من قيمةٍ أدبيةٍ وبلاغيةٍ، وما يعنينَا من هذا الكتابِ حديثُه عن فنِّ البديعِ

([1]) ابن المعتز، البديع في البديع، مصدر سابق، ص152.

([2]) عتيق، عبد العزيز، علم البديع، مصدر سابق: ص16.

([3]) المصدر نفسه: ص18.

الذي خصَّصَ له البابَيْنِ التاسعَ والعاشرَ، حيثُ ضمَّ الأولُ خمسةً وثلاثينَ نوعًا بديعيًّا، وجعلَ لكلِّ نوعٍ فصلًا خاصًّا بهِ، وأضافَ في الثاني نوعيْنِ آخَرَيْنِ هما: حسنُ الابتداءِ، والاشتقاقُ[1].

ومما سبقَ يتَّضِحُ أنَّ **أبا هلالٍ العسكريَّ** اخترَعَ ستةَ ألوانٍ بديعيَّةٍ، إذْ يقول: "**وَزِدْتُ عَلَى مَا أَوْرَدَهُ الْمُتَقَدِّمُونَ سِتَّةَ أَلْوَانٍ: التَّشْطِيرُ، وَالْمُحَاوَرَةُ، وَالتَّطْرِيزُ، وَالْمُضَاعَفُ، وَالِاسْتِشْهَادُ، وَالتَّلَطُّفُ**"[2].

كما أنَّ **أبَا هلالٍ العسكريَّ** أضافَ ثمانيةَ ألوانٍ بديعيةٍ لم تكنْ من اختراعِه هي: التوشيحُ، والعكسُ، والتبديلُ، والتكميلُ، والاستطرادُ، وجمْعُ المؤتلفِ والمختلفِ، والسلبُ والإيجابُ، والتعطُّفُ والاشتقاقُ. ويُرْجِعُ **عبدُ العزيزِ عتيق** أنَّ هذه الألوانَ انتهتْ إلى علمِ **أبي هلالٍ** مما أورَده المتقدمونَ من غيرِ **ابنِ المعتزِّ، وقدامةَ بنِ جعفر**[3].

وقد جعلَ **أبو هلالٍ العسكريُّ** الاستعارةَ والكنايةَ نوعًا من أنواعِ البديع، وهو في هذا يذهبُ مذهبَ **ابنِ المعتز**[4].

ويَمْضِي **القيرواني** على نهجِ سابقِيه في المساهمةِ في تطورِ فنِّ البديعِ بتأليفِه كتابًا سمَّاه: "**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**"، حشَدَ فيه مادةً غزيرةً؛ منها ما يتعلقُ بالمنظومِ حسَنِه وجيدِه، وأُخرَى تتعلقُ بالمنثورِ، وقد أفردَ مساحةً تحدثَ فيها عن البلاغةِ بشكلٍ عامٍّ، وفنِّ البديعِ بشكلٍ خاصٍّ، وهو في أثناءِ ذلك يُفَرِّقُ بينَ المخترَعِ والبديعِ، فيقول: "**والفرقُ بينَ الاختراعِ**

([1]) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، سنة: 1419هـ، ص437.

([2]) المصدر نفسه.

([3]) عتيق، عبد العزيز، علم البديع، مصدر سابق، ص89.

([4]) المصدر نفسه، ص22.

والإبداعِ – وإنْ كانَ معناهُما في العربيةِ واحدًا – أنَّ الاختراعَ: خلقُ المعاني التي لم يُسبَقْ إليها، والإتيانُ بما لم يكن منها قطُّ.

والإبداعُ: إتيانُ الشاعرِ بالمعنَى المُستظرَفِ، والذي لم تجرِ العادةُ بمثلِه، ثم لزمتْه هذه التسميةُ حتى قيل له: بديعٌ وإن كَثُرَ وتَكَرَّرَ، فصارَ الاختراعُ للمعنَى والإبداعُ للفظ، فإذا تمَّ للشاعرِ أنْ يأتي بمعنًى مخترَعٍ في لفظٍ بديعٍ فقدِ استولَى على الأمدِ، وحازَ قَصَبَ السبْقِ"[1].

أمَّا أنواعُ البديعِ التي أورَدَها في كتابِهِ فهي: التوريةُ، والترديدُ، والتفريعُ، والاستدعاءُ، والتكرارُ، ونفيُ الشيءِ بإيجابِه، والاطرادُ، والاشتراكُ، والتغايرُ.

وهذهِ الأنواعُ التسعةُ التي ذكرَها قد يكونُ أخذَها عن بعضِ المتقدمينَ من غيرِ **ابنِ المعتزِّ، وقدامةَ، وأبي هلالِ العسكري**، أو أنَّه هو نفسُه قد زادَها على ما أورَدَهُ المتقدمونَ، وإن لم يذكرْ ذلكَ كما فعلَ **أبو هلال**[2].

وفي القرنِ الخامسِ الهجريِّ ظهرَ إمامُ البلاغةِ؛ **أبو بكرٍ، عبدُ القاهرِ الجُرْجَانِيُّ**، الذي اشتَهرَ بكتابِه "**دلائل الإعجاز**"، الذي وضعَ فيه نظريةَ علمِ المعاني، التي تُمَثِّلُ نَقْلَةً نوعيةً في استنباطِ مواطنِ الجمالِ، وكتابِه "**أسرار البلاغة**" الذي وضعَ فيه نظريةَ علمِ البيان، ويعدُّ هذانِ الكتابانِ الأساسَ الذي فتحَ أبوابًا رحبةً، نهلَ من معينِها كلُّ من أتى بعدَه، وقد ذكرَ أنواعًا من البديعِ، وهي: الجناسُ، والسجعُ، وحسنُ التعليلِ، مع الإشارةِ أحيانًا إلى الطباقِ، والمبالغةِ.

([1]) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط/5، 1981م، 265/1.

([2]) عتيق، عبد العزيز، علم البديع، مصدر سابق، ص28.

وقد أطلقَ **الجُرْجَانِي** اسمَ البديعِ على التشبيهِ والاستعارةِ والتمثيلِ، وعلى سائرِ أقسامِ البديع، وكان يريدُ به الجديدَ والحَسَنَ والطَّرِيفَ، مؤكدًا أنَّ الحُسْنَ فيه يأتي من جهةِ المعنى[1]، ولا يكمُنُ في الألفاظِ وجرسِها فقط؛ يقولُ: "**وأمَّا التطبيقُ والاستعارةُ وسائرُ أقسامِ البديعِ، فلا شُبْهَةَ أنَّ الحُسْنَ والقُبْحَ لَا يَعْتَرِضُ الْكَلَامُ بِهِمَا إِلَّا مِنْ جِهَةِ الْمَعَانِي خَاصَّةً**"[2]. وهو لا ينكرُ أهميةَ اللفظِ، كما يُفْهَمُ من مثلِ قوله: "**وهَا هنا أقسامٌ قد يُتَوَهَّمُ في بَدْءِ الْفِكْرَةِ، وَقَبْلَ إِتْمَامِ الْعِبْرَةِ، أَنَّ الْحُسْنَ وَالْقُبْحَ فِيهَا لَا يَتَعَدَّى اللَّفْظَ وَالْجَرَسَ؛ إِلَى مَا يُنَاجِي فِيهِ الْعَقْلُ النَّفْسَ، وَلَهَا إِذَا حُقِّقَ النَّظَرُ مَرْجِعٌ إِلَى ذَلِكَ، وَمُنْصَرَفٌ فِيمَا هُنَالِكَ، مِنْهَا: التَّجْنِيسُ، وَالْحَشْوُ**"[3].

مما تقدَّمَ يتضحُ أنَّ كلمةَ البديعِ قبلَ أنْ تأخُذَ المعنَى الاصطلاحيَّ الذي سادَ في كتبِ المتأخرين عند **السَّكَّاكِي والخطيبِ القزويني** وأصحابِ الشروحِ كانتْ تعني عدةَ أشياءَ؛ منها: الإكثارُ من استخدامِ الصورةِ، والمحسناتِ، والميلُ بالمعاني القديمةِ إلى وجهٍ جديدٍ من الاستعمال؛ فكلمةُ البديعِ كانت تعني التجديدَ بصفةٍ عامَّة[4].

وكانت مرادفةً لكلمةِ البيانِ، التي تشملُ جميعَ فنونِ البلاغة[5].

ويمثلُ القرنُ السابعُ بدايةَ انقسامِ علومِ البلاغةِ الثلاثةِ: المعاني، والبيانِ، والبديعِ، على يديْ كلٍّ من: **السكاكي، والخطيبِ القزويني**، الذي وضعَ لعلمِ البديعِ تعريفًا خاصًّا به يقول: "**هو**

([1]) شرف، حفني محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ط/1، 1966م، ص18.

([2]) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت/471هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1422هـ – 2001م، ص25.

([3]) المصدر نفسه: ص15.

([4]) ينظر: حسين، عبد القادر، فن البديع، دار الشروق، ط/1، 1983م، ص18.

([5]) ينظر: شرف، حفني محمد، الصورة البديعية، مصدر سابق، ص23.

عِلْمٌ يُعْرَفُ بِهِ وُجُوهُ تَحْسِينِ الْكَلَامِ، بَعْدَ رِعَايَةِ مُطَابَقَةِ الْكَلَامِ لِمَا يَقْتَضِيهِ الْحَالُ، وَوُضُوح الدَّلَالَةِ عَلَى الْمُرَادِ لَفْظًا وَمَعْنًى"[1].

ثم تطور مفهوم البديع في النقد الحديث، ليصبح ذا علاقة وثيقة بالخيال الشعري؛ إذ يمكن القول مع **عبد القادر الرباعي:** "**إن الخيال هو القوة التي كانت وراء إيجاد الشعر عند أصحاب البديع وغيرهم، ولما كان الجهد الناتج من المعالجة الداخلية للعناصر مصاحبًا للخيال في عملية الإبداع، فإن لكل شاعر نصيبًا منه، سواء أكان من أصحاب البديع، أم لم يكن، وسواء أكان في العصر الجاهلي أم في العصر العباسي**"[2]. أي أن الخيال هو المنتِج للبديع، فالاحتفاء بالخيال والتوسع فيه أوجد ذلك التيار الشعري الذي عُرِفَ بالبديع، وهو يشي بعلاقة البديع بالخيال الذي يمكن أن يندرج ضمن مباحث هذا العلم.

([1]) القزويني، الخطيب، تلخيص المفتاح، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط/2، 2002م، ص173.

([2]) الرباعي، عبد القادر، في تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط/1، 1998م، ص43.

الفصل الأول: التشبيه والاستعارة

1/ التشبيه.

1/1/ التشبيه الدرائري.

2/1/ التشبيه المركّب.

1/2/1/ الصورة الموسعة

2/2/1/ الصورة النامية

2/ الاستعارة.

1/2/ الاستعارة التجسيدية

2/2/ الاستعارة التجسيمية

3/2/ الاستعارة التشخيصية

1/ التشبيه:

يستدعِي التشبيهُ بالضرورةِ وجودَ طرفيْنِ، تنعقدُ بينَهما صلةٌ، تمثلُ وجْهَ الشبَهِ الظاهرِ أو الخفيّ، فقد كانَ عندَ النقادِ القدامَى أداةً لتقريبِ المعنَى وتوضيحِه، إذ يرى **أبو هلالٍ العسكريُّ** أنَّ: "**التَّشْبِيهَ يَزِيدُ الْمَعْنَى وُضُوحًا، وَيُكْسِبُهُ تَأْكِيدًا، وَلِهَذَا أَطْبَقَ عَلَيْهِ جَمِيعُ الْمُتَكَلِّمِينَ مِنَ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ، وَلَمْ يَسْتَغْنِ عَنْهُ أَحَدٌ**"[1]، وفي ضوءِ هذا الفهمِ قاربتْ جلُّ الدراساتِ الحديثةِ موضوعَ التشبيهِ، فرأتْ أنه "**عَلَاقَةُ مُقَارَنَةٍ تَجْمَعُ بَيْنَ طَرَفَيْنِ، لِاتِّحَادِهِمَا، أَوِ اشْتِرَاكِهِمَا فِي صِفَةٍ، أَوْ حَالَةٍ، أَوْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الصِّفَاتِ وَالْأَحْوَالِ، هَذِهِ الْعَلَاقَةُ قَدْ تَسْتَنِدُ إِلَى مُشَابَهَةٍ حِسِّيَّةٍ، وَقَدْ تَسْتَنِدُ إِلَى مُشَابَهَةٍ فِي الْحُكْمِ، أَوِ الْمُقْتَضَى الذِّهْنِيِّ الَّذِي يَرْبِطُ بَيْنَ الطَّرَفَيْنِ، دُونَ أَنْ يَكُونَ مِنَ الضَّرُورِيِّ أَنْ يَشْتَرِكَ الطَّرَفَانِ فِي الْهَيْئَةِ الْمَادِّيَّةِ، أَوْ فِي كَثِيرٍ مِنَ الصِّفَاتِ الْمَحْسُوسَةِ**"[2].

وبالرغمِ من ذلكَ فإنَّ الدراساتِ الحديثةَ خالفتِ القدامَى في أنَّها قلَّلتْ من أهميةِ التشبيهِ الذي يُبْقِي على طرفَيِ الصورةِ منفصليْنِ، أمَّا الاستعارةُ فهي على خلافِ ذلك، إذْ تُوَحِّدُ بينَ طرفيِ الصورة، فالعلاقةُ بين طرفيِ التشبيهِ تقومُ على فكرةِ المقارنة، "**وَسَوَاءٌ أَكَانَتِ الْمُشَابَهَةُ بَيْنَ الطَّرَفَيْنِ تَقُومُ عَلَى أَسَاسٍ مِنَ الْحِسِّ، أَوْ أَسَاسٍ مِنَ الْعَقْلِ، فَإِنَّ الْعَلَاقَةَ الَّتِي تَرْبِطُ بَيْنَهُمَا هِيَ عَلَاقَةُ مُقَارَنَةٍ أَسَاسًا، وَلَيْسَتْ عَلَاقَةَ اتِّحَادٍ أَوْ تَفَاعُلٍ؛ بِمَعْنَى: أَنَّهُ لَا يَحْدُثُ دَاخِلَ التَّشْبِيهِ**

([1]) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، مصدر سابق، ص243.

([2]) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط/1992م، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ص172.

تَجَاوُزٌ مُفْرِطٌ فِي دَلَالَاتِ الْكَلِمَاتِ، بِحَيْثُ يُصْبِحُ هَذَا الطَّرَفُ ذَاكَ الآخَرَ وَلَوْ عَلَى سَبِيلِ الْإِيهَامِ"[1].

يمثلُ التشبيهُ أكثرَ أدواتِ بناءِ الصورةِ حضورًا في المعلقاتِ، وهي سمةٌ غالبةٌ على جُلِّ القصائدِ الجاهليةِ التي تمثلُ مرحلةً متقدمةً من الشعرِ العربيِّ، لم يحفلْ فيها الشعراءُ كثيرًا بالاستعارة، رغمَ ذلكَ فإنه يمكنُ القولُ: إنَّ التشبيهَ في المعلقاتِ لم يكنْ يهدفُ دائمًا إلى توضيحِ المعنَى وتقريبِه، بل قدْ يصبحُ أحيانًا أداةً تزيدُ المعنَى غموضًا، وتجعلُ النصَّ منفتحًا على أكثرَ من دَلالةٍ، وهو ما ستحاولُ هذه الدراسةُ أن تثبتَه في قراءةِ نوعيْنِ من أنواعِ التشبيهِ؛ هما: التشبيهُ الدائريُّ، والتشبيهُ المركب، حيث يمتازُ هذانِ النوعانِ بأنَّ كلًّا منهما يتجاوزُ التشبيهَ المفردَ، ليُسْهِمَ في بناءِ صورةٍ مركبةٍ ذاتِ طابَعٍ كليٍّ، كما أنَّ بعضَ التشبيهاتِ المركبةِ تتضمنُ بعضَ الاستعاراتِ في بنيتِها، مما يجعلُها تتوحدُ بالاستعارةِ، وتصبحُ إمكانيةُ دراستِها منفصلةً غيرَ ممكنةٍ، فالتشبيهُ الدائريُّ والتشبيهُ المركبُ أداتانِ لبناءِ الصورةِ الشعرية؛ إذ تتخطَّى مهمتُهُما التوضيحَ والتقريبَ، ليصحبَا أداتيْنِ فنّيتَيْنِ تُعيدانِ تشكيلَ الواقعِ وفقَ رؤيَا فنيةٍ خاصة، لهذا تمتْ دراستُهما ضمنَ هذا المبحثِ؛ لالتقائِهما مع الاستعارةِ في الوظيفةِ الشعرية، ولاشتمالِ بعضِ أنواعِ التشبيهِ المركبةِ على استعاراتٍ لا يمكنُ دراستُها منفصلةً عن الصورةِ الكلية.

([1]) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مصدر سابق، ص172.

1/1/ التشبيه الدائري:

يمتازُ التشبيهُ الدائريُّ ببناءٍ لُغَوِيٍّ خاصٍّ ينفردُ به عن أنواعِ التشبيهِ الأخرى؛ فهو "**المشابهةُ التي يُحدِثُها الشاعرُ بينَ شيئينِ أو أشياءَ في تركيبٍ، فاتحتُه نفيٌ بحرفِ (ما) خاصةً، وخاتمتُه حرفُ (الباء) واسمُ التفضيل الذي على وزن (أَفْعَل)، وغالبا ما يكونُ بين الفاتحةِ والخاتمةِ وصفٌ للاسمِ المنفي، وهو المشبَّهُ به عادةً، وقد يطولُ، وقد يقصرُ حسب حاجةِ الشاعرِ النفسيةِ لذلك**"[1].

فالتشبيهُ الدائريُّ يصبحُ نتيجةً لبنيتِه أداةً لبناءِ صورةٍ شعريةٍ مركبة، تتكونُ من عددٍ من الصورِ الجزئيةِ التي تندرجُ ضمنَ البناءِ الكلِّيِّ للتشبيهِ الدائري، كما أن التشبيهَ الدائريَّ نفسَه قائمٌ على تعددِ وجوهِ الشبَه، وعلى إخفاءِ معاني المشابهةِ التي ينبغِي إدراكُها من الوقوفِ على دلالةِ الصورةِ الكلية. وفي هذا السياقِ نقرأُ التشبيهَ الدائريَّ التالي من معلقة **الأعشى**[2]:

مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْحَزْنِ مُعْشِبَةٌ خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ

يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوْكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ

يَوْمًا بِأَطْيَبَ مِنْهَا نَشْرَ رَائِحَةٍ وَلَا بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأُصُلُ

تأتي هذه الأبياتُ في سياقِ تصويرِ المرأة "هريرة"، وتعقدُّ مقارنةً بين المرأةِ والروضة،

([1]) الرباعي، عبد القادر، التشبيه الدائري والطير في الشعر الجاهلي مقاربة الصورة والأسطورة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط/1، سنة: 2015م، ص13.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص57.

ثم تقدمُ الأبياتُ من خلالِ التشبيهِ الدائريِّ المبدوءِ بـ"**مَا رَوْضَةٌ**"، والمنتهي بـ"**بِأَطْيَبَ**"، صورةً مركبةً، تقومُ على عددٍ من الصورِ الجزئيةِ الاستعارية، ومن ثَمَّ يمكنُ القولُ: إنَّ هذهِ الصورةَ تتضمنُ جانبيْنِ: يتمثلُ الأولُ في العلاقةِ بين المرأةِ والروضةِ، ويتمثلُ الثاني في مجموعةٍ من العلاقاتِ الداخليةِ بينَ عددٍ من الصورِ الجزئيةِ التي كوَّنتِ الصورةَ الكليةَ للروضةِ التي تلبّستْ بالمرأة، وقاسَمَتْها الصفاتِ ذاتِها من خلالِ الضميرِ في قولِه: "**يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا**"؛ إذ إنه يمكنُ أن يُحيلَ على المرأةِ والروضةِ في الوقتِ نفسه، فتصبحُ الروضةُ هي المرأةُ نفسُها، كما أنَّ البيتَ تضمَّنَ صورةً شعريةً، بُنِيَتْ من خلالِ استعارتَيْنِ، أَسندَتِ الأولى فِعْلَ المضاحكةِ إلى "**كَوْكَب شَرِق**"، فقدَّمتْ علاقةً جديدةً بينَ الشمسِ والكوكبِ اللذيْنِ تجاوزَا حضورَهما في الواقع؛ إذ إننا أمامَ شمسِ الروضةِ، وكوكَبِها، أما الاستعارةُ الثانيةُ فقد بُنيت من خلالَ وصفِ الكوكبِ بأنه "**مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ**"، وهو ما يُضفِي عليه سماتِ الإنسانية.

نجحَ التشبيهُ الدائريُّ في تقديمِ صورةٍ مركبةٍ متعددةِ أوجُهِ التشبيهِ؛ بل إنها صورةٌ تتكونُ من عددٍ من الصورِ الداخليةِ الجزئيةِ التي يُعدُّ حضورُها مهمًّا لاكتمالِ هذه الصورةِ الكليةِ، وبذلك تتجاوزُ المفرداتُ دَلالاتُها المعجميةُ أمامَ شمسِ الروضةِ "**المرأة**" وكوكبِها، ومن ثَمَّ تصبحُ الصفاتُ التي تمَّ إضفاؤُها على الروضةِ هي صفاتُ المرأةِ نفسِها، وبناءً على ما تقدمَ يمكنُ القولُ: إنَّ هذه الصورةَ التي بُنيتْ من خلالِ التشبيهِ الدائريِّ ينبغي أن تُقْرَأَ ضِمْنَ علاقتِها الخارجيةِ بالمرأةِ "**هريرة**"، وفي الوقتِ نفسِه يجبُ أن تُقْرَأَ من خلالِ علاقاتِها الداخلية.

هكذا "**تَكْمُنُ قُدْرَةُ النَّصِّ عَلَى الْإِيحَاءِ، وَاكْتِشَافِ الطَّاقَةِ الشِّعْرِيَّةِ عَبْرَ النَّسِيجِ الشِّعْرِيِّ، وَمَا تُتِيحُهُ الْأَلْفَاظُ مِنْ تَشْكِيلٍ لِلصُّورَةِ مِنْ خِلَالِ الْحَرَكَةِ وَالْفِعْلِ، أَوْ مِنْ خِلَالِ الْحَرَكَةِ وَالْفِعْلِ**

وَالصَّوْتِ"[1]. وهذا ما يمكنُ أنْ نُعاينَه أيضًا في الأبياتِ التاليةِ التي تُبْنَى فيها الصورةُ من خلالِ التشبيهِ الدائريِّ الذي يُقَدِّمُ صورةً حركيةً، تجمعُ بينَ الفراتِ والممدوحِ في معلقة **النابغة الذبياني**[2]:

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَـــاحُ لَـهُ تَرْمِي غَوَارِبُهُ الْعِـــبْرَيْنِ بِالـــزَّبَدِ[3]

يَمُـدُّهُ كُـــلُّ وَادٍ مُـــــتْرَعٍ لَجِبٍ فِيهِ رُكَامٌ مِنَ الْيَنْـبُوتِ وَالْخَضَدِ[4]

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِـمًا بَالْخَـــيْزَرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّـجَدِ[5]

يَوْمًا بِأَجْـــوَدَ مِنْـهُ سَيْبَ نَافِلَـةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَـاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ[6]

تُبْنَى الصورةُ في هذهِ الأبياتِ من خلالِ التشبيهِ الدائريِّ المبدوءِ بـ"**فَمَا الْفُرَاتُ**" والمُنتهِي بـ"**بِأَجْوَدَ**"، حيث تنهضُ هذه الصورةُ على العلاقةِ بينَ الفراتِ والممدوحِ "**النُّعْمَان**"، وهذه العلاقةُ تطرحُ عدةَ أسئلةٍ عن أوجُهِ الشبهِ التي تجمعُ بينَهما؛ إذ إنَّ هذهِ الصورةَ الكليةَ تتجاوزُ صفةَ الكرمِ التي تجمعُ بين الفراتِ والممدوح، وتدلُّ على صفاتٍ أخرَى مسكوتٍ عنها؛ لكنها تُكتشَفُ من خلالِ صورةِ الفراتِ، وهي صورةٌ مشهديَّةٌ خاليةٌ من المجازِ، لكنَّها تُضفِي على الفراتِ – وهو شبيهُ الممدوح – صفاتِ: الثورةِ، واللَّجَبِ، وإثارةِ الخوفِ في نفسِ الملَّاحِ، الذي يمكنُ أن نقرأَهُ على أنه هو الشاعرُ نفسُه.

([1]) إبراهيم، صاحب خليل، **الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام**، ص162.

([2]) ينظر: "ديوان النابغة": ص37.

([3]) عُبْرُ النهرِ، وَعِبْرُهُ: شطُّه، وجانِبُه. ينظر: "مختار الصحاح": (عبر).

([4]) المُتْرَعُ: المملوء. ينظر: "لسان العرب": (ترع).

اللَّجَبُ: الصوت. ينظر: "لسان العرب": (لجب).

اليَنْبُوت: شَوكُ قِصارُ يُسَمَّى الخَرُّوبَ، لَهُ ثَمَرَةٌ كأَنها ثُفَّاحَةٌ فِيهَا حَبٌّ أَحمر. ينظر: "لسان العرب": (نبت).

الخضد: ما ثني من العيدان من غير كسر. ينظر: "لسان العرب": (خضد).

([5]) الأين: الإعياء. ينظر: "لسان العرب": (أين).

([6]) السَّيب: العطاء. ينظر: "لسان العرب": (سيب).

وفي ضوءِ ما تقدَّم يمكنُ القول: إنَّ التشبيهَ الدائريَّ قَدَّمَ صورةً مشهديةً خاليةً من الاستعارات؛ لكنها نجحتْ في أن تُكَوِّنَ صورةً رمزيةً توحِي بما هو مشترَكٌ بينَ الفراتِ والممدوحِ، ولا تُصَرِّحُ بهِ، كما أنَّ التشبيهَ الدائريَّ قائمٌ – هنا – على تبادلِ المواقعِ بين المشبهِ والمشبهِ به، فيصبحُ الفراتُ مشبَّهًا، والممدوحُ مشبهًا به؛ إذْ إنَّ الصورة تجعلُ الفراتَ مقارِنًا للممدوحِ في صفةِ الكرمِ، وليسَ مكافِئًا له، لكنَّها ليستْ إلا وجهًا واحدًا للشبَهِ، تصرِّحُ به الصورةُ، وتسكتُ عن وجوهٍ أخرى يمكنُ استنباطُها من صورةِ الفراتِ نفسِه الذي يُفْزِعُ الملَّاح.

يتضحُ مما تقدَّمَ أن التشبيهَ الدائريَّ يلعبُ دورًا مهمًّا في بناءِ الصورةِ الشعريةِ؛ لأنه يتحوَّلُ إلى أداةٍ بانيةٍ للصورةِ الكليةِ التي تتكوَّنُ من صُوَرٍ جزئيةٍ، أو من صورةٍ مشهديةٍ متعددةِ المكونات، وبالرغمِ من هذهِ الأهميةِ التي يُمَثِّلُهَا التشبيهُ الدائريُّ فإنَّ حضورَه في المعلقاتِ قليلٌ.

2/1/ التشبيه المركّب:

يتجاوزُ التشبيهُ المركبُ التشبيهَ المفردَ القائمَ على أُحادية العلاقةِ بينَ المشبَّهِ والمشبَّهِ به؛ إذ إنه ينهضُ على تعدديةِ العلاقةِ بينَ الطرفين، وهو ما يمنحُه سمةَ الكلية، حيثُ يتحولُ التشبيهُ المركَّبُ إلى أداةٍ لبناءِ صورةٍ كلية، تُبنَى من خلالِ التشبيه، لكنها في الوقتِ نفسِه تحتوِي على صُوَرٍ جزئيةٍ تشبيهيةٍ واستعاريَّةٍ، من هنا يبدو أنَّ التشبيهَ المركّبَ أعمُّ من التشبيهِ التمثيليِّ الذي يكونُ وجهُ الشبَهِ فيه صورةً مُنْتَزَعَةً من متعدد، فالتشبيهُ المركبُ هو صورةٌ كليةٌ يُشَكِّلُ التشبيهُ طرفيْها، لكنها تفيدُ من تقنياتٍ أخرى في استكمالِ بنائِها.

هكذا ستتمُّ معاينةُ التشبيهِ من خلالِ رؤيةٍ كليةٍ لبعضِ الصورِ التركيبيةِ الناظمةِ "**لِعَدَدٍ مِنَ الصُّوَرِ، تَرْتَبِطُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا بِالْأُخْرَى عَلَى نَحْوٍ ما، وَيَتَأَلَّفُ مِنَ الْجَمِيعِ شَكْلٌ صُورِيٌّ أَوْسَعُ وَأَشْمَلُ وَأَكْثَرُ تَشَعُّبًا وَتَشَابُكًا**"[1]، حيثُ ستقفُ هذه الدراسةُ عند نوعيْنِ من الصورِ المركّبة هما: الصورةُ الموسَّعَةُ، والصورةُ النَّامية.

([1]) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية: أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015، ص:263.

1/2/1/ الصورة الموسّعة:

هي صورةٌ كليَّةٌ تتمحورُ حولَ موضوعٍ واحد، حيثُ تتوالَى عددٌ من الصورِ الجزئيةِ لتشكِّلَ بناءً كليًّا، فهي "**الَّتِي تُؤَلِّفُ مَنْظَرًا مُشَكَّلًا مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الصُّوَرِ الثَّانَوِيَّةِ الْمُتَرَابِطَةِ ضِمْنَ إِطَارٍ خَيَالِيٍّ مُحَدَّدِ الْجَوَانِبِ مَهْمَا اتَّسَعَ**"[1]؛ أيْ أنها "**تَعْنِي تَرَاكُمَ الصُّوَرِ الْجُزْئِيَّةِ الْوَاحِدَةِ تِلْوَ الْأُخْرَى، حَوْلَ مَوْقِفٍ وَاحِدٍ، أَوْ مَوْضُوعٍ وَاحِدٍ؛ كَأَنْ يَصِفَ الشَّاعِرُ الطَّلَلَ، أَوْ حَبِيبَتَهُ، أَوْ فَرَسَهُ، أَوِ الْمَطَرَ، أَوْ نَحْوَ ذَلِكَ مِنَ الْمَوْضُوعَاتِ**"[2]؛ أي أنَّ هذه الصورَ الجزئيةَ تجمعُها وحدةُ الموضوعِ المصوَّرِ، إنها تتراكمُ لتصوِّرَ موضوعًا واحدًا، لذلكَ فإنها تُسمَّى بالصورةِ الموسّعة، ومن ذلكَ قولُ **امرئ القيس**[3]:

وَلَيلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْـــــوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَـــــطَّى بِجَوْزِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَـازًا وَنَـاءَ بِكَلْكَلِ:[4]

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّـوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُـــومَهُ بِكُلِّ مُغَـارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ[5]

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَـامِهَا بِأَمْرَاسِ كِتَّانٍ إِلَى صُـمِّ جَنْدَلِ[1]

([1]) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص:264.

([2]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للنشر، عمان – الأردن، ط/1، سنة 2008م، ص182.

([3]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص18 – 19.

([4]) الكَلْكَل والكَلْكال: الصَّدْرُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ. ينظر: "لسان العرب": (كلكل).

([5]) يذبل: جبل في طريق اليمامة من أرض نجد. ينظر: الحموي، ياقوت بن عبد الله الرومي (ت/626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط/2، 1995م، 128/1.

المغار: الحبل الشديد الفتل: ينظر: "لسان العرب": (مسد).

يقول: كأن نجومه قد شدت إلى "يذبل" بكل حبل محكم الفتل. ينظر: الزوزني، حسين بن أحمد بن حسين، (ت/486هـ)، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط/1، 1423هـ – 2002م: ص91.

تُبنَى هذهِ الصُّوَرُ الكليةُ التراكميةُ من خلالِ التشبيهِ المركَّبِ الذي يُصَوِّرُ الليل؛ فالصورُ الجزئيةُ المتعددةُ تتمحورُ نحوَ الليلِ بوصفِه مشبَّهًا، لكنَّ المشبَّهَ بهِ جاءَ متعددًا، وهو ما كوَّنَ هذه الصورةَ الموسّعة، كما أنَّ هذه الصورةَ الكليةَ احتوتْ على بعضِ الاستعاراتِ التي وردتْ ضمنَ البناءِ الكليِّ للصورةِ القائمِ على التشبيه، من ذلك إسدالُ الليلِ ستائرَه، فهي استعارةٌ مثلتْ صورةً جزئية، لكنها ينبغي أن تُقْرَأَ من خلالِ النظرِ إلى الصورةِ الكليةِ للَّيْل.

توحي هذه الصورةُ بسلطةِ الليلِ المطلقةِ، التي يقابِلُها عجزُ الإنسانِ المتمثلِ في الشاعرِ هنا، لكنَّ الصورةَ تقومُ على الانتقالِ من الحركةِ إلى الثبات؛ فالليلُ الذي تَمَثَّلَ في صورةِ أمواجِ البحرِ المتحركة، وفي صورةِ البعير الذي تمطَّى بصلبِه، وأردفَ أعجازَه، أصبحَ فيما بعدُ ليلًا ثابتًا، وكأنَّ نجومَه شُدَّتْ إلى جبلِ "**يَذْبُل**"، كما أنَّ الثُّرَيَّا بدتْ وكأنَّها معلقة، لا تبرحُ مكانَها، فالليلُ يبدُو متدفقًا، ثم يستقرُّ، لكنه هنا استقرارٌ دائمٌ، يتجلَّى من خلالِ إحساسِ الشاعرِ بالهمومِ والأحزانِ التي تُعْطِي الليلَ بُعْدًا آخرَ، يتجاوزُ الليلَ الحسيَّ، ليدلَّ على الليلِ النفسيِّ للشاعر. هكذا تحولُ التشبيهُ إلى أداةٍ لبناءِ صورةٍ كليةٍ موسَّعةٍ، تكوَّنَتْ من عددٍ من الصورِ الجزئيةِ التشبيهيةِ والاستعاريةِ، التي اشتركتْ في أنها تُصَوِّرُ موضوعًا واحدًا هو الليل، فالمشبَّهُ واحدٌ، والمشبَّهُ بهِ متعددٌ، وفي ضوءِ هذا الفهمِ نقرأُ قولَ **امرِئ القيس** في وصفِ فرسِه[2]:

([1]) المصام: المَقامُ والمَوْقِفُ، ومصام النجم: مُعَلَّقُه. ينظر: "لسان العرب": (صوم).

الأمراس: الحبال، واحده: مَرَسَة. ينظر: "لسان العرب": (مرس).

([2]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص 19 – 23.

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُـــنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِـــــــــدِ هَيْـكَلِ[1]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْـــــــــبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَنْ حَـــالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْـــوَاءُ بِالْمُتَـنَزِّلِ[2]

مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ الْغُـــبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ[3]

عَلَى الْعَقْبِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِـــزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِـرْجَلِ[4]

يُطِيرُ الْغُلَامَ الْخِفَّ عَنْ صَـــهَوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَثْـــــوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثَقَّلِ

دَرِيرٍ كَخُـــــــــذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمَرَّهُ تَقَلُّبُ كَفَّـــــيْهِ بِخَيْطٍ مُـوَصَّلِ[5]

لَهُ أَيْطَـــــلَا ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيبُ تَتْـفُلِ[6]

كَأَنَّ عَلَى الكِتْـفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَـرَايَةَ حَنْظَلِ[7]

([1]) الوكَناتُ: جَمْعُ وَكْنَةٍ لِوَكْرِ الطائِرِ. والمُنْجَرِدُ: القصيرُ الشَّعَرِ. والأَوابِدُ: الوحْشُ. يُقَالُ: تأَبَّدَ أَي تَوَحَّشَ والهَيْكَلُ: الْعَظِيمُ الخَلْقِ. ينظر: "لسان العرب": (قيد).

([2]) الصَّفا، والصفوان، والصفواء: العريضُ مِنَ الحِجارَةِ الأَمْلَسُ. ينظر: "لسان العرب": (صفو).

([3]) التبريزي، يحيى بن علي، أبو زكريا (ت/502هـ)، شرح القصائد العشر، إدارة الطباعة المنيرية، ط/2، 1352هـ، ص40. مسحٍّ: معناه يصب الجري صبا، والسابحات: اللواتي عدوهن سباحة، والسباحة في الجري: أن تدحو بأيديها دحوًا، أي تبسطها، والوني: الفتور، والكديد: الموضع الغليظ، وقيل: ما كد من الأرض بالوطء، والمركل: الذي يُركل بالأرجل.

([4]) العَقْبُ، بِالتَّسْكِينِ: الجَرْيُ يَجِيءُ بعدَ الجَرِي الأَوَّل. ينظر: "لسان العرب": (عقب).
اهْتِزَامُ الفرَس: صوتُ جَرْيِه. ينظر: "لسان العرب": (هزم).

([5]) الخُذْرُوف: شيءٌ يُدوِّرُه الصَّبِيُّ بِخَيْطٍ فِي يَدِهِ فيُسْمَعُ لَهُ دَوِيّ. ينظر: "لسان العرب": (خذرف).

([6]) أيطلا ظبي: كشحا ظبي، وهو ما بين آخر الضلوع إلى الورك. الإرخاء: جري ليس بالشديد. وليس دابة أحسن إرخاءً من الذئب، والسرحان: الذئب، والتقريب: أن يرفع يديه معا ويضعهما معا، والتَّتْفُل: ولد الثعلب، وهو أحسن الدواب تقريبا. ينظر: التبريزي، "شرح القصائد العشر"، مصدر سابق: ص42.

([7]) المداك: الحجر الذي يُسحق به الطيب وغيره. ينظر: "لسان العرب": (دوك).
الصَّرَاية: الحَنْظَلَةُ إِذَا اصْفَرَّتْ. ينظر: "لسان العرب": (صري).

كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَـــــــادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِـــنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ[1]

تُشَكِّلُ هذهِ الأبياتُ صورةً كُلِّيَّةً موسَّعَةً يهيمنُ التشبيهُ عليها؛ إذ إنه يسجلُ الحضورَ الأبرزَ من خلالِ الصورِ الجزئيةِ التي تتراكمُ، لتصوِّرَ فرسَ الشاعر، فالمشبَّهُ هنا أيضًا واحدٌ، والمشبَّهُ بهِ متعدِّدٌ، رغمَ ذلك يمكنُ القول: إنَّ المشبَّهَ بهِ المتعدِّدَ تُحِيلُ كثيرٌ من مفرداتِه على الماءِ، أو أشياءَ أخرى تتصفُ بصفةِ السَّيَلان.

تصوِّرُ هذهِ الأبياتُ الفرسَ، وتحيُل من خلالِ مفردةِ "**أَغْتَدِي**" على زمنِ الغُدُوِّ، وهو زمنٌ يَعْقِبُ الليلَ، وينفرِدُ عنه بصفاتٍ من أهمِّها: الحركةُ التي تجسدتْ في هذه الأبياتِ التي كسرتْ سكونَ الليلِ وثباتَه، كما أنَّ مفردة "**أَغْتَدِي**" تسندُ الفعلَ إلى ذاتِ الشاعرِ، وهو ما يجعلُ فعلَ الغُدُوِّ فعلًا نفسيًّا، يقابلُ ليلَ النفسِ في الأبياتِ السابقة، "**وَيُلْحَظُ أَنَّهُ يَدَّعِي لِذَاتِهِ فِعْلَ "أَغْتَدِي"، وَهُوَ فِعْلٌ ذُو دَلَالَةٍ زَمَنِيَّةٍ، فَيَكُونُ هُوَ الْمُغْتَدِي، وَهُوَ الَّذِي يُحَدِّدُ لِلْفِعْلِ زَمَنِيَّتَهُ**"[2].

وإذا كانَ الليلُ مارسَ سلطةً على الشاعرِ وفرسِه، فإنَّ هذه السلطةَ تنحسرُ مع زمنِ الغدوِّ، فينطلقُ الشاعرُ وفرسُه ليجسدَا حركةً تُفْلِتُ من سلطةِ الزمنِ نفسِه، من هنا نقرأُ حضورَ الماءِ الذي مَنَحَ هذهِ الصورةَ حَرَكِيَّتَهَا؛ فالماءُ فاعلٌ في بناءِ هذه الصورةِ؛ إذْ يتحرَّكُ الفرسُ مدفوعًا بقوةِ الماءِ؛ بل إنَّه يصبحُ مطرًا يَسُحُّ "**مِسَحّ**"، وتصبحُ الخيلُ سابحاتٍ أيضًا، كما أنَّ اهتزامَ فرسِه يشبهُ **غَلْيَ الْمِرْجَلِ**، ويَزِلُّ اللِّبْدُ عن متنِ فرسِه كما تزلُّ الصخرةُ بالمطرِ المتساقطِ عليها.

([1]) هَادِي السهمِ: نَصْلُه، والهاديات: المتقدمات. المرجل: المسرح. ينظر: "لسان العرب": (هدي)، و"شرح المعلقات السبع للزوزني": ص69.

([2]) عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط/1، 1992، ص212.

وبالعودةِ إلى الاستعارةِ الجزئيةِ في قوله: "**مِسَحّ**" نلحظُ أنَّ الصورةَ توحِّدُ بينَ الفرسِ والماءِ "**فَيُسَمِّي الْفَرَسَ مِسَحًّا، فَيَغْدُو هُوَ الْمَطَرَ، هُوَ الَّذِي يَسُحُّ، وَهُوَ الْمَاءُ الَّذِي تَحَوَّلَ فِعْلُهُ إِلَى نَعْتٍ يُحَدِّدُ طَبِيعَتَهُ، وَيُسَمِّي عدْوَ الْخَيْلِ الْأُخَرَى سِبَاحَةً؛ وَكَأَنَّ الْفَضَاءَ الْوَاسِعَ هُوَ الْبَحْرُ الْعَرِيضُ**"[1].

هكذا تكوَّنتْ هذه الصورةُ الموسَّعةُ من خلالِ التشبيهِ الذي يصوّرُ فرسَ الشاعرِ في صورٍ جزئيةٍ متعددة، تُبنَى عبرَ بعضِ التشبيهاتِ والاستعاراتِ، التي تتراكمُ لتصوّرَ مشبهًّا واحدًا هو الفرس، وبالرغمِ من أنَّ المشبَّهَ به متعددٌ، فإنه يمكنُ القول: إنَّ حضورَ الماءِ يمثّلُ رابطًا أساسيًّا لهذهِ الصورِ الموسَّعة، ذلك أنَّ الماءَ يتحوّلُ إلى رمزٍ أسطوريٍّ عميقِ الدلالةِ لنموذجِ الموتِ والانبعاث، إنه القوةُ الدافعةُ المتمثلةُ في السيلِ المميتِ والمحيِي في الوقت نفسِه[2].

يبدو مما تقدمَ أنَّ الصورةَ الموسّعةَ تقومُ على الاهتمامِ بالمشبَّه، والاستغراقِ في تصويرِه، من خلالِ صورٍ جزئيةٍ متعددةٍ، تتمحورُ حولَ مشبَّهٍ واحدٍ دونَ أنْ تُقْصِي المشبَّهَ به، هذا ما عايناَّه في النموذجينِ السابقيْنِ، وهو ما ستعاينُه هذه الدراسةُ في قولِ **الأعشى** واصفًا **هريرة**[3]:

وَدّعْ هُرَيْـرَةَ إنَّ الـرَّكْـبَ مُـرْتَـحِـلُ وَهَلْ تُطِـيقُ وَدَاعًـا أَيُّـهَا الـرَّجُـلُ؟

غَرَّاءُ فَرْعَـاءُ مَصْقُـولٌ عَوَارِضُـهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الوَجِي الْوَحِلُ

كَأَنَّ مِشْيَتَـهَا مِنْ بَيْتِ جَـارَتِـهَا مَرُّ السَّحَـابَـةِ ، لَا رَيْثٌ وَلَا عَـجَـلُ

تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْوَاسًا إِذَا انْصَرَفَـتْ كَمَا اسْتَـعَانَ بِرِيحٍ عِشْـرِقٌ زَجِـلُ

لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانُ طَلْعَتَهَا وَلَا تَـرَاهَا لِسِـرِّ الْجَارِ تَخْـتَتِلُ

([1]) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، مصدر سابق، ص216.

([2]) المصدر نفسه، ص215.

([3]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص55.

يَكَادُ يَصْرَعُهَا ، لَوْلَا تَشَدُّدُهَا ... إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ

إِذَا تُعَالِجُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرَتْ ... وَاهْتَزَّ مِنْهَا ذَنُوبُ الْمَتْنِ وَالْكَفَلُ

مِلْءُ الْوِشَاحِ وَصُفْرُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ ... إِذَا تَأَتَّى يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ

نِعْمَ الضَّجِيعُ غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا ... لِلَّذَّةِ الْمَرْءِ، لَا جَافٍ، وَلَا تَفِلُ

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا ... كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلُ

إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصْوِرَةً ... وَالزَّنْبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِلُ

تحتشدُ هذه الصورُ الجزئيةُ وتتراكمُ مكوّنةً صورةً كليةً، تدورُ حولَ مشبَّهٍ واحدٍ هو "**هريرة**" التي تمثّلُ موضوعَ هذه الصورةِ الموسّعةِ التي تُبنَى من خلالِ عدةِ تشبيهاتٍ، وبعضِ الاستعاراتِ الجزئيةِ؛ لكنَّ التشبيهَ هو المهيمنُ؛ إذ تُصَوِّرُ التشبيهاتُ مشيةَ **هريرة**، وجسدَها، ورائحتَها، وحَلْيَها، وعاداتِها الحياتيةِ في شكلِ مقاطعَ تجمعُها وحدةُ الموضوع؛ أي: المشبَّه، وبالعودةِ إلى الأبياتِ نلحظُ أنَّ بعضَ الصورِ الجزئيةِ التي تصوّرُ جزءًا من المشبَّهِ "**هريرة**"، تتميزُ بأنها متعددةٌ، من ذلك تشبيهُ مشيةِ **هريرة** بمشيةِ الوَجِي الوحل تارةً، وبمرِّ السحابةِ تارةً ثانيةً، ثم يعودُ ليصورَ مشيتَها بمشيةِ من ينتعلُ الشوكَ تارةً ثالثة، ورغمَ تعدُّدِ المشبَّهِ به، فإنَّ هذهِ الصورَ الجزئيةَ تلتقِي حولَ فكرةٍ واحدة، هي إثباتُ صفةِ المرأةِ المنعَّمةِ **لهريرة** من خلالِ مشيتِها وهيئتِها التي تفعِّلُ عدةَ حواس، فحَلْيُها يُصْدِرُ وسواسًا كالذي تصدرُه شجيرةُ العِشْرِقِ عندما تحركُها الريح، ورائحتُها تضوعُ مسكًا؛ بل إنَّ الزَّنْبَقَ ينبعثُ من جيوبِها، كما أنَّ الصُّوَرَ الجزئيةَ للجسدِ تفعِّلُ العينَ من خلالِ ارتجاجِ عجيزتِها، والخصرِ الذي يكادُ ينقطع، كما تتجلَّى صفةُ

التـنعمِ مـن خـلالِ الكسـلِ الـذي أضـحَى عـادةً حياتيَّـةً، فهـو مـلازمٌ لهـا يكـادُ يصـرعُها كلَّمـا نهضت.

2/2/1/ الصورة النامية.

تتسمُ هذه الصورةُ الناميةُ بأنها تقومُ على الاستغراقِ في المشبَّهِ به، وتناسِي المشبَّه؛ أي أنَّ المشبَّه به هنا واحدٌ، بخلافِ الصورةِ الموسَّعَةِ، لكنَّه في الوقتِ نفسِه يمثلُ صورةً ناميةً مركبة؛ إذ "**إِنَّ الصُّورَةَ الْمُرَكَّبَةَ فِي طَبِيعَتِهَا صُورَةٌ نَامِيَةٌ**"[1]، فهي في حقيقتِها "**تَتَكَوَّنُ مِنْ عَدَدٍ مِنَ الصُّوَرِ الْجُزْئِيَّةِ الَّتِي تُنَمِّي صُورَةً كُلِّيَّةً، وَيُعَبِّرُ فِيهَا الشَّاعِرُ عَنْ مَوْقِفٍ مَا مِنَ الْوُجُودِ وَالْحَيَاةِ ...، بِحَيْثُ تَتَرَاكَبُ الصُّوَرُ الْجُزْئِيَّةُ، وَتَتَفَرَّعُ الْوَاحِدَةُ مِنْهَا تِلْوَ الْأُخْرَى، وَتَجْمَعُهَا وَحْدَةٌ كُلِّيَّةٌ تُشَكِّلُ الصُّورَةَ الْكُلِّيَّةَ**"[2]. وبناءً على ما تقدَّمَ يمكنُ القولُ إنَّ الصورةَ الناميةَ تقومُ على الاهتمامِ بالمشبَّهِ بهِ الذي يصبحُ مركزَ الصورةِ، فإذا كانتِ الصُّوَرُ الجزئيةُ المتعددةُ في الصورةِ الموسّعةِ تعملُ على تصويرِ المشبَّهِ من جوانبَ مختلفةٍ، فإنَّ الصورةَ الناميةَ تستدعِي مشبَّهًا به واحدًا، ومن ثَمَّ تستغرقُ في تصويرِ جوانبِ هذا المشبَّهِ به، لذا فإنَّ الفارقَ الأساسيَّ بين الصورتيْنِ الموسَّعَةِ، والناميةِ هو الاهتمامُ بالمشبَّه في الأولى، والمشبَّه بهِ في الثانية، وفي ضوءِ هذه الرؤيا نقرأُ الأبياتَ التاليةَ من معلقةِ **عنترة بن شداد**[3]:

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقَبَّـلُهُ لَذِيذُ الْمَـــطْعَمِ

وَكَأَنَّ فَأْرَةَ تَـاجِرٍ بِقَسِيـــمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضُـهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ

أَوْ رَوْضَةً أُنُفًا تَضَـمَّنَ نَبْتَهَا غَيْثٌ قَلِيلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْـلَمِ

([1]) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية، مصدر سابق، ص:263 .

([2]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي: قضاياه وظواهره الفنية، مصدر سابق، ص279.

([3]) ينظر: "ديوان عنترة بن شداد": ص12-13.

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ بِكْرٍ حُـــرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كَالـــــدِّرْهَمِ

سَحًّا وَتَسْـــكَابًا فَكُلَّ عَشِيَّةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

وَخَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُـــتَرَنِّمِ

هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِـــهِ قَدْحَ الْمُكِبِّ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْذَمِ

تـنهضُ الصـورةُ الناميـة فـي هـذه الأبيـات علـى تشـبيه ثغـر محبوبتـه بالروضـة، ومـن ثـمَّ تنمـو الصـورة مـن خـلال التوسـع فـي تصـوير هـذه الروضـة التـي تمثـل المشـبه بـه، فالصـورة هنـا ممتـدة ناميـة؛ لأنهـا لا تقـوم علـى مراكمـةِ عـددٍ مـن الصـور الجزئيـة، وإنمـا تنهضُ على تنمية صورةٍ واحدة، هي صورة الروضة، والاستغراق فيها.

تشـكلُ هـذه الأبيـاتُ صـورةً كليـة متحرّكـة للروضـة التـي تمثـل المشـبه بـه؛ إذ تلـحُّ هـذه الصـورةُ علـى تقـديم رؤيـا كليـة لهـذه الروضـة، تفعّـل مـن خلالهـا عـدة حـواس، ذلـك أنهـا تنطوي على جانب بصري، وسمعي، وشَمِّي، وذَوْقي.

إن تناســي المشــبَّه فــي الصــورة لــيس مطلقــا؛ إذ إنَّ تنميــة صــورة المشــبه بــه المتمثّـل فـي الروضـة يقتضـي أن تكـون تلـك الصـفات ممـا يشـتركُ فيهـا المشـبه بـه مـع المشـبه، مـن هنـا نقـرأ هـذا الإلحـاحَ علـى فكـرة البكـارة فـي مشـهد الروضـة التـي لـم تُـرع بعـد، فالروضة بكرٌ، والغيمة التي سقتْها بكرٌ أيضا، ذلك يستدعي بكارة الثغر كذلك.

هكـذا يمكـن للقـارئ أن يكـوِّنَ مـن خـلال هـذه الصـورة الكليـة الناميـة للروضـة صـورةً للثغـر، فكـلّ سـمة مـن سـمات هـذه الروضـة تسـتدعي صـفة مـن صـفات ثغـر المحبوبـة، وهـي صـفاتٌ حسـيةٌ تتمحـور حـولَ الأنفـاسِ الزكيـة، والعـوارضِ اللامعـة، والريـقِ

العـذب، وبـالرغم مـن ذلـك يمكـن القـول: إن الوقـوف علـى صـفات ثغـر المحبوبـة يـتم بطريقـة غيـر مباشـرة، ذلـك أن هـذه الصـورةَ لا تصـرِّح بـذلك، وإنمـا تسـتغرق فـي وصـف الروضـة، وتسـكت عـن وصـف الثغـر، لكـن علاقـة المشـابهة التـي تُبنـى مـن خلالهـا هـذه الصورة تسبغُ صفاتِ الروضةِ على الثغر نفسه.

سـتعاين هـذه الدراسـة فـي ضـوء هـذه الرؤيـة للصـورة الممتـدة الناميـة الأبيـات التاليـة للنابغة الذبياني يصف ناقته[1]:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَـدْ زَالَ النَّـهَارُ بِنَا يَوْمَ الجَلِيلِ عَلَى مُسْـتَأْنِسٍ وَحِـدِ[2]

مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَـوْشِيٍّ أَكَـارِعُهُ طَاوِي المُصَيْرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَـرَدِ[3]

أَسَرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الجَـوْزَاءِ سَـارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَـامِدَ البَـرَدِ[4]

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَـاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِن خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ[5]

فَبَتَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَـمَرَّ بِهِ صُمْعُ الكُـعُوبِ بَرِينَاتٌ مِنَ الحَـرَدِ[6]

وَكَانَ ضُـمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ طَعْنَ المُعَارِكِ عِنْدَ المُحْـجَرِ النَّـجُدِ[1]

([1]) ينظر: "ديوان النابغة": ص33-34.

([2]) زال النهار بنا: انتصف. والجليل: النُّمام. والمُستأنس: الناظر بعينه. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص311.

([3]) وجرة: فلاة يكثر بها الوحش، أو يقل فيها الماء. الموشي: الذي فيه ألوان مختلفة. "طاوى المصير": ضامر الأمعاء. الصيقل: اللامع. الفرد: الذي لا نظير له. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص312.

([4]) سرت عليه من الجوزاء سارية: كمعنى قولهم: "مطرنا بنوء كذا". تُزجي: تسوق. وجامد البرد: ما صلب منه. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص312.

([5]) الشَّوامِتُ: قَوَائِمُ الدابةِ. ينظر: "لسان العرب": (شمت).

([6]) بتهن: فرقهن. والصُّمع: الضوامر. الكعوب: جمع كعب، وهو المفصل من العظام. وأصل الحرد: استرخاء عصب في يد البعير من شدة العقال. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص312-313.

شَكَّ الفَرِيصَةَ بِالمِـــدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعْنَ المُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ العَضَدِ[2]

كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَـــنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُـــــوهُ عِنْدَ مُفْـتَأَدِ[3]

فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيْرِ ذِي أَوَدِ[4]

لَمَّا رَأَى وَاشِـقٌ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِـــيلَ إِلَى عَـقْلٍ وَلَا قَـــوَدِ[5]

قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ: إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنَّ مَـوْلَاكَ لَمْ يَسْـــــلَمْ وَلَمْ يَصِـدِ

فَتِلْكَ تُبْـلِغُنِي النُّعْـــمَانَ إِنَّ لَـــهُ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعَدِ

تـنهض هـذه الصـورةُ النامية علـى تشـبيه الناقـة بـالثور الوحشـي، ثـم تكـفُّ عـن ذكـر المشـبه "الناقـة"، لترسـم صـورةً كليـة للمشـبه بـه فـي صـراعه مـع الكـلاب؛ أي أنَّ الصـورة هنـا أيضـا تجعـل مـن المشـبه بـه بـؤرةَ الاهتمـام، فتقـدّمُ مشـهدًا دراميًّـا متكـاملًا للثـور الوحشـي الـذي جسّـدَ دور البطِـل فـي هـذا الصـراع الـدرامي، الـذي تمثّـلُ الكـلابُ والثـورُ الوحشـي طرفيه.

إن انتصارَ الثورِ الوحشي الذي يمثّل المشبه به يوحي بنوع من التفاؤل بوصول هذه الرحلة إلى غايتها المنشودة، وهي الوصول إلى الممدوح "**النعمان**" رغم الصعوبات التي تعترضها، فنجاة الثور في صراعه مع الكلاب يمثلُ نجاة الناقةِ نفسِها، وهو ما يعني أن ما يواجه

([1]) ضمران: اسم كلب. يوزعه: يغريه. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص313.

([2]) الْفَرِيصَةُ: اللَّحْمَةُ الَّتِي بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْكَتِفِ لَا تَزَالُ تُرْعَدُ مِنَ الدَّابَّةِ. ينظر: "لسان العرب": (فرص).

([3]) السَّفُّود: الكُلَّاب. ينظر: "لسان العرب": (كلب).

المُفْتَأَدُ: مَوْضِعُ الوَقُود. ينظر: "لسان العرب": (فأد).

([4]) فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ: يَعَضُّ أَعْلى قَرْنِه وَهُوَ يُقَاتِلُهُ. والعَجْمُ: عَضٌّ شديدٌ بالأَضراس دُون الثَّنَايَا. وعَجَم الشيءَ يَعْجُمُه عَجْماً وعُجوماً: عَضّه ليَعْلَم صلابَتَه مِنْ خَوَرِه. ينظر: "لسان العرب": (عجم).

([5]) واشق: اسم كلب. والإقعاص: الموت؛ وأصله: من القعاص، وهو داء يأخذ الغنم لا يلبثها حتى تموت. ينظر: التبريزي، "شرح القصائِد العشر"، مصدر سابق: ص314.

الثور يواجه في حقيقة الأمر الناقة نفسَها التي تصارع من أجل البقاء، فكلٌّ من الثور والناقة يواجهان الموت.

من هنا يمكن القول: إن هذه الصورةَ التي تجمع بين الناقة والثور الوحشي تجسّدُ مخاوفَ الشاعر نفسِه الذي يمثل المسكوت عنه في هذا الصراع؛ لكنه يحضر حضورًا خفيًّا من خلال الارتباط بالراحلة في مفتتح الصورة وفي ختامها في قوله: "**كأن رحلي، فتلك تبلغني النعمان**".

هكذا تُبنَى هذه الصورةُ من خلال التشبيه الذي يجمع بين الناقة والثور الوحشي، لكنّ الحضورَ الأبرز هو للمشبّه به المتمثّلِ في الثور الوحشيّ، في حين تحضرُ الناقة في أول بيتٍ وفي آخرِ بيت أيضا، من هنا عُدَّتْ هذه الصورةُ من الصور النامية؛ لأنها قائمة على تناسي المشبه والاهتمام بالمشبه به الذي يصبح مركز الصورة.

يتضح لنا من النماذج السابقة أنّ التشبيه بنوعيه: الدائريِّ والمركّبِ يتجاوز التشابيهَ المفردةَ والتمثيليةَ، بالرغم من أنه يفيد منها في بناء هذه الصور الكليّة، حيث تتمّ معاينة التشبيه من خلال هذه الرؤية على أنه بانٍ كلّيٌّ للصورة، وهو ما يسمح للتشبيه نفسِه بتجاوز النظرة الضيّقة إليه على أنه غيرُ قادر على بناء صورة كلية، إذ يبدو من خلال النماذج المدروسة أنّ الصورَ الموسّعةَ والناميةَ هي صورٌ تشبيهية؛ لكنّ التشبيه فيها ينفتح على تقنياتٍ سرديةٍ واستعارية، ليُقدّمَ مشهدًا كليًّا متكاملًا.

2/ الاستعارة:

تعدُّ الاستعارةُ أداةً مهمةً من أدواتِ بناء النص الشعري، ومكونًا من مكونات الصورة الشعرية في النقد الحديث، كما أنها حظيت باهتمام النقاد القدماء، الذين رأوا في الاستعارة تشبيهًا محذوفَ أحدِ الطرفين، فهي عند أغلبِ النقاد القدماء لا تخرجُ عن دائرة التشبيه؛ فالعلاقة بين المستعار منه والمستعار له علاقةٌ تشبيهية، حيث يرى **أبو هلال العسكري** أن الاستعارة هي: "**نقلُ العبارةِ عن موضعِ استعمالِها في أصلِ اللغةِ إلى غيرِه لغرضٍ، وذلك الغرضُ إما أن يكونَ شرحَ المعنى وفضلَ الإبانةِ عنه، أو تأكيدَه والمبالغةَ فيه، أو الإشارةَ إليه بالقليلِ من اللفظ، أو تحسينَ المعرضِ الذي يبرزُ فيه**"[1].

أمَّا **عبد القاهر الجرجاني** فقد انفردَ برؤيتِه للاستعارة، فخالفَ مَنْ سبقه من النقاد، إذ إنه يعدُّ الاستعارةَ قائمةً على الادعاء، ذلك أن "**الاستعارةَ إنما هي ادعاءُ معنَى الاسمِ للشيء**"[2]. وهذا الفهمُ يقتربُ من الرؤيةِ الحديثةِ للاستعارة، بوصفِها توحدُ بين طرفينِ هما: المستعارُ، والمستعارُ له، فيصبحانِ شيئًا واحدًا.

أصبحت الاستعارة مبحثًا مهمًّا، لفتَ انتباهَ النقادِ في العصرِ الحديث، حيث إنها الأداةُ التي تتكاثرُ عن طريقِها اللغة، فالاستعارة: "**هي الأصلُ في تطورِ اللغة؛ لأنها الأساسُ في استخدامِ الكلماتِ استخدامًا جديدًا**"[3]. أي أنها تنهض على إيجاد علاقات جديدة بين المفردات

([1]) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، مصدر سابق، ص286.

([2]) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز: مصدر سابق، ص216.

([3]) الجيّار، مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط/2، 1995م، ص133.

لم تكن معروفة من قبل، وهو ما يتيح لنا أن نكتشف الجانب الفردي للكلام، فالاستعارة: "**تؤدِّي إلى خرقِ قانونِ اللغةِ، فتكونُ هناك سيطرةٌ للكلامِ على اللغةِ التي تقبلُ التشكلَ وفقَ ما يقتضيهِ معنى الكلام**"[1].

لذلك قيل: **إن عدد الاستعارات لم يتجاوز الأربع في معلقة زهير بن أبي سُلمى**[2]، وهذا ما تسعى هذه الدراسة إلى التحقق منه، والوقوف على دور الاستعارة في بناء النص الجاهلي.

1/2/ الاستعارة التجسيدية:

يعدّ التجسيد آلية مهمة يلجأ إليها الشاعر ليبرز المعنويات في صور حسية ماثلة للعيان، فالتجسيد "**يعني تقديمَ المعنى في جسدٍ شيئِي، أو نقلَ المعنى من نطاقِ المفاهيمِ إلى الماديةِ الحسية**"[3]، بحيث يصف الشاعر المجرّدات على نحو حسّيٍّ "**فيصبِغُ على المعنوياتِ المجردةِ صفاتِ الحسياتِ، مع ما ينسجمُ والحواس، حيث يتجلَّى المعنَى ويتضحُ**"[4]. لكن التجسيد لا يؤدي وظيفة إيضاح المعنى فحسب، وإنما يصبح أداة لبناء الاستعارة التي توحّد بين الحسي والمعنوي، إنه احتياجٌ فنيٌّ يتجاوز في كثير من الأحيان مهمة الإيضاح التي لا تناسب النص الشعري، وهو ما يكسب النص جمالية تنشأ من ثلاثي الحدودِ بين المعنويات والمحسوسات،

([1]) راجع، عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء – المغرب، ط/1، سنة: 1987م، ص63.

([2]) الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000م، 70.

([3]) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية: أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015م، ص:243.

([4]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2000م، ص259.

فيكون في وسعنا أن نعاينَ المعنويات من خلال تجسيدها شعريًّا، من ذلك قول **عنترة بن شداد**[1]:

وَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَـتُهُ كَطَـعْمِ الْعَلْقَمِ

يتضمن البيت استعارة تجسيدية، أظهرت الظلم في صورة حسية، يتم إدراكها من خلال حاسة التذوق، فأصبح الظلم شرابا مرَّ المذاق، وهذه الاستعارة التجسيدية قدمت الظلم في صورة حسية تنفر منه، إذ جعلت منه شرابًا مرًّا يتجرعه الظالم وليس المظلوم، وهو ما شكل خروجًا عن المعتاد والمألوف، كما أن الصورة في البيت جعلت من الظلم بطلًا باسلًا، وهو تجسيمٌ للمعنويّ، وتقديمٌ له في صورة حسية، ومن ثَمَّ يأتي التشبيهُ في آخر البيت ليؤكدَ هذا التمازجَ بين الحسيِّ والمعنوي، وليقربَ صورةَ الظلم الممثل حسيًّا إلى صورةِ شراب بعينه هو العلقم.

ونقرأ في السياق نفسِه في الاستعارة التجسيدية قول **عنترة**[2]:

وَلَقَد شَفَى نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا قِيلُ الْفَـوَارِسِ: وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْـدِمِ

يتضح أن هذا البيتَ يتضمن استعارة تجسيدية، تمثلت في منح القول صفةً ملازمةً للدواءِ وهي الإبراءُ من السقم، فرغم أن القول مدرك من خلال السمع، إلا أنه لا جسد له يمكن معاينته، لكن الاستعارة جعلت منه دواءً شافيًا مُذْهِبًا للأسقام.

([1]) ينظر: "ديوان عنترة": ص16.

([2]) المصدر نفسه، ص20.

وبالعودة إلى البيت يبدو لنا أنّ الأذنَ نابت عن الفم، لتصبح الوسيلةَ التي يتمُّ من خلالها تجرعُ الدواء، وهو ما يمكنُ أن يعدَّ نوعًا من تراسلِ الحواس، حيث يصبحُ "**قيل الفوارس**" دواءً محسوسًا تتجرعُه الآذانُ، فيذهبُ عن الجسدِ سقمَه.

تمثل الاستعارة التجسيدية ميلًا إلى توظيف المحسوسات في الصورة؛ إذ ترتبط الصورةُ بشكل عام بروابطَ عديدة، لا يمكنُ التنصُّل منها، وإلا انهارت الصورة، فهي تقوم على أساس المدركاتِ الحسية المختلفة، تنبع من الذات، ومن التجارب الحياتية والواقعية، ممتزجة بالخيال[1].

ففي ضوء هذا الفهمِ لوظيفةِ المدركاتِ الحسية في بناءِ الصورة نقرأُ الاستعاراتِ التجسيديةَ التاليةَ من معلقة الأعشى، إذ يقول[2]:

صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عَنَّا مَا تُكَلِّمُنَا جَهْلًا بِأُمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مَنْ تَصِلُ؟

تَجسدَ الودُّ في صورة المحسوس المتمثل في "**الحبل**"، والحبل يوحي بمعنى الاتصال، وكأنما الود حبلٌ يجعل المتحابِّينَ مقيدينَ إلى بعضهم، فالحبل هنا يحمل معاني متعددة، تفيد الاتصال والتلازم، فالمتحابون مقيدون بودِّهم، فلا يبرحُ أحدُهم الآخرَ ما لم ينقطعْ حبلُ الود.

هكذا يفيد النص من الاستعارة في بناء صورة حسية، تجسد ما هو معنوي، حيث "**تتميزُ المخيلةُ بقدرتِها على تطويرِ الصورةِ الحسيةِ وتنميتِها وتكوينِها، وأكثر من هذا**

([1]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، مصدر سابق، ص134.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص55.

تتمكنُ من خلقِ صورةٍ لم تكنْ موجودةً أصلًا، وإن اعتمدت على مقوماتٍ حسيةٍ كان قد اختارَها العالمُ الداخليُّ للإنسان"[1].

تعمل الاستعارة التجسيدية على إبراز المعنوي ليصبح مدركًا بصريًّا بفعلِ العين، بعد أن كان مدركًا بفعلِ الذهن، في ضوء ذلك نقرأ قولَ **طرفة بن العبد**[2]:

أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالدَّهْــرُ يَنْفَدِ

يتجسد العيش في صورة الكنز، وهي صورة حسية جسدت ما هو معنى، إذ العيش شيء معنوي غيرُ مدرَك بصريا، لكن الاستعارةَ منحته هذا الحضورَ الحسي، إذ جعلت منه كنزًا يتصفُ بأنه ينقصُ كلَّ ليلة، وهذا يوحي بأنه نقصٌ متكررٌ ما تكررَ الليلُ والنهار، وهو ما أعطى هذه الصورة شيئًا من الحركية، التي نشأت من فعلِ النقصانِ التي تقومُ به الأيام والليالي، كما أنَّ البيت تضمنَ تجسيدًا للدهر الذي أُسْنِدَ إليه فعلُ النفاد، فالدهرُ هنا شريكٌ للعيشِ في صفةِ النقصان.

تسجل الاستعارة التجسيدية حضورا باهتا في معلقة **طرفة بن العبد**، حيث إنها لا تتحول إلى آلية ينبني عليها النص، كما أنها لا ترصد لنا حضورًا عدديًّا كبيرًا في المعلقة، ومن الاستعارة التجسيدية عنده قوله[3]:

وَإِنْ يَقْذِفُوا بِالْقِذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِمْ بِكَأْسِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّهَدُّدِ[4]

([1]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي: قضاياه وظواهره الفنية، ص171.

([2]) ينظر: "ديوان طرفة": ص26.

([3]) المصدر نفسه، ص27.

([4]) الْقِذْع، والقَذَعُ: الخَنَى والفُحْشُ. والتهدد: التوعد. ينظر: "لسان العرب": (قذع)، (وعد).

تبنى الاستعارة في البيت على تجسيد ما هو معنًى، حيث جعل العرض والموت شيئين محسوسين، فاستعير العرض لكل معاني الشرف، ثم جعل مقذوفًا بالقذع؛ وهو الكلام الفاحش الذي يتمثل في صورة الحجارة، كما عمل فعل القذف على إضفاء معنًى سلبيٍّ؛ إذ إنه ينفرد عن فعل الرمي بمعانٍ خاصةٍ رغم اشتراكهما في المعنى العام.

وبالعودة إلى البيت نجد أن الموت أيضا قد جُسّد، إذ جُعلت لها حياضٌ وكأسٌ يُسْقَى بها كلُّ من أرادَ أن يتجرأَ على قذفِ عرضه، فجعلَ فعلَ السقاية من حياضِ الموت مترتبًا على فعلِ القذف.

هكذا يصبحُ المجرد محسوسًا مدركًا بفعل الاستعارةِ التجسيدية، ومن أمثلة ذلك في معلقة **لبيد**[1]:

وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِّمَتْ فِي مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَوْفَرِ حَظِّنَا قُسَّـامُهَا

تتمثل الأمانة في البيت في صورة المحسوس الذي يمكن تقسيمه وتجزئته إلى أجزاءٍ رغم أنَّ الأمانةَ شيءٌ معنوي، لكن الاستعارة جعلت منها شيئًا نفيسًا يتقاسمه الناس، بل إن هناك قَسَّامًا يوفي كلَّ قومٍ نصيبَهم من هذه الأمانة التي تحمل بعدًا حسيًّا.

وبالولوج إلى معلقة **زهير بن أبي سلمى** نرى حضورًا لافتا للاستعارة التجسيمية، خلافًا لمن رأى أنها لا تتجاوز أربع استعارات، ومن ذلك قوله[2]:

وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ

([1]) ينظر: "ديوان لبيد": ص180.

([2]) ينظر: "ديوان زهير": ص106.

إنَّ نعتَ السلم بالاتساع جعل منه شيئًا مدركًا بالبصر، وأخفَى صفاتِ المكان، حتى بدا وكأنه فضاءٌ يتسعُ لجميعِ المتصارعين، فالسلم يسعُ الجميع، في المقابل فإنَّ المسكوت عنه في البيت يوحي بأنَّ الحرب – وهي نقيض السلم – ضيقةٌ لا تتسعُ إلا لطرفٍ واحد.

ثم إنَّ الاستعارة في معلقة **زهير** تتسمُ بأنها تنحو منحَى التجسيدِ في كثيرٍ من الأحيان، من ذلك قوله[1]:

عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ الْمَجْدِ يَعْظُمِ

تقدمُ الاستعارةُ في البيت المجدَ محسوسًا، لتمنحَه قيمتهُ الثمينةَ، إذ جعلت منه شيئًا ثمينًا منيعًا، حيث يوحي فعل "**يستبح**" بهذه المَنَعَةِ، كلُّ ذلك تمَّ من خلالِ التجسيدِ الذي قدمَ ما هو معنويٌّ في صورةٍ حسية.

2/2/ الاستعارة التجسيمية:

يُعدّ التجسيمُ أيضًا آليةً لتقديمِ المعنويِّ في صورة حسيّة، لكنها ينبغي أنْ تكون نابضةً بالحياة والحركة؛ فالتجسيم "**يسعَى بقدرةِ الفنِّ الشعريِّ إلى إيصالِ المعنَى المجرّدِ مرتبةَ الأحياءِ أو الإنسانِ في قدرتِه واقتدارِه وكلِّ أحوالِه**"[2]؛ أي أنّ التجسيمَ هو تقديمُ المعنويِّ في صورةِ كائنٍ حيٍّ سواء كان إنسانًا أو حيوانًا، وهو ما يهَبُ الاستعارةَ التجسيمية شيئًا من الحيويةِ والحركة،

([1]) ينظر: "ديوان زهير": ص106.

([2]) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية: أيقونة البديع في شعر أبي تمام، مصدر سابق، ص:246.

فتصبحُ صورةً حيةً. وفي ضوءِ هذه المقوماتِ الحسيةِ التي تعتمدُ عليها المخيلةُ في بناءِ الصورةِ نقرأُ قول **الأعشى**[1]:

وَقَدْ أَقُودُ الصِّبَى يَوْمًا فَيَتْبَــعُنِي وَقَدْ يُصَاحِبُنِي ذُو الشِّرَّةِ الْغَزِلُ[2]

جسّمَ الصَّبَى في هذا البيت في صورة دابة، تُقَادُ فتتبَعُ من يقودُها، حيث إنَّ الصِّبَى زمنٌ لا حضورَ حسيًّا له؛ لأنه يمثلُ مرحلةً عمريةً محددة، لكن هذا الزمنَ يتمثلُ في صورةِ حيوانٍ يُقادُ، فَينقادُ، ومن ثمَّ أسندَ إليه فعلَ الإتباع، فانتقلَ الصِّبَى من كونِه مفعولًا إلى كونِه فاعلًا، وكأنه أصبحَ صانعًا لفعلِه بعد أن كان مَقُودًا، وهذا كلُّه تمَّ عن طريقِ الاستعارةِ التي قدمت الصِّبَى في صورةٍ حسيةٍ متحركة.

وفي سياقِ الاستعاراتِ التجسيميةِ نقرأُ أيضًا[3]:

أَلَسْتَ مُنْتَهِيًا عَنْ نَحْتِ أَثْلَتِنَا وَلَسْتَ ضَائِرَهَا مَا أَطَّتِ الْإِبِلُ[4]

يتضمن هذا البيتُ استعارةً تجسيمية، إذ جعلَ كلامَ من يريدون الوقيعةَ بقومِه، وإدخالَهم في حربٍ مع غيرهم بصورة من ينحتُ في أصلِ شجرة، والشجرةُ تمثلُ سيادةَ القبيلة، وتماسكَها، لذا فهي لن تتأثرَ بكلام من يريدون جرَّ هذه القبيلةِ إلى الحرب، هكذا يصبحُ التجسيمُ مكونًا مهمًّا

([1]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص59.

([2]) الغَزِل: الذي يحبُّ الغزل. ويروى: "ذو الشارة"، والشارة: الهيئة الحسنة. ينظر: التبريزي، "شرح القصائد العشر"، مصدر سابق: ص296.

([3]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص61.

([4]) الأثل: الأصل، يُقَالُ: فُلَانٌ يَنْحَتُ أَثْلَتَنا: إذا قَالَ فِي حَسَبه قَبِيحًا. ينظر: "لسان العرب": (أثل).
الأَطِيطُ: صَوْتُ الرَّحْلِ والإبل مِنْ ثِقَل أَحْمالِها. ينظر: "لسان العرب": (أطط).

من مكوناتِ الصورةِ الاستعارية التي تفيدُ من المحسوسات، لتضفي على المعنوياتِ سماتٍ مدركةً بالحواس.

يمكن القولُ: إنَّ الاستعارةَ "**تمثلُ العنصرَ الثابتَ في الشعر، ويخضعُ ما سواها من مكوناتٍ للتغيرِ والتطورِ والتبدلِ، بل إنَّ الحكمَ على الشاعرِ أحيانًا يتمُّ من خلالِ استعراضِ استقراءاتِه من حيثُ قوتُها وجديتُها وابتكارُها**"[1].

من هنا أولت هذه الدراسةُ أهميةً للاستعارةِ بأنواعِها المختلفة؛ فالاستعارةُ التجسيميةُ لا تمثلُ إلا نوعًا واحدًا من الاستعارة، وحضورُها لا ينفي حضورَ أنواعٍ أخرَى من الاستعارات التي تبدو أكثرَ حضورًا وفعاليةً في النص.

ومن الاستعارات التجسيمية في معلقة **لبيد بن ربيعة** قوله[2]:

حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً جَزَءَا فَطَالَ صِيَامُهُ وَصِيَامُهَا[3]

أعطى الزمنُ لهذا البيتِ صورةً حسيةً؛ إذ صورَ جمادى في صورةِ جسدٍ تنسلخُ عنه الأيامُ، حيث يفيدُ فعلُ السلخِ مع معنَى الانحسارِ للأيامِ معنًى إضافيًّا، ذلك أنَّ السلخَ مرتبطٌ بالموتِ، وكأنَّ الأيامَ تموتُ فتصبحُ مثلَ الجلدِ المسلوخِ عنه جسدُه لا يمكنُ إعادتُه إليه مرةً أخرى.

([1]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي: قضاياه وظواهره الفنية، "مصدر سابق" ص174.

([2]) ينظر: "ديوان لبيد": ص110.

([3]) سَلَخَا: أمضيا، وهما: العير والأتان. وجمادى: شدة القر، جُمَادَى سِتَّة: هُوَ جُمَادَى الْآخِرَة، وَهِيَ تَمَامُ سِتَّةِ أَشهر مِنْ أول السَّنَةِ.

يقول: لما خرج عنهما كلب البرد وأنبتت الأرض، استقبلا الجزء، فصاما عن الماء، أي عن الانتجاع في طلب الماء؛ لأنهما قد اكتفيا بالرطب. ينظر: "لسان العرب": (سلخ)، و"شرح القصائد العشر للتبريزي": 145.

وبالرجوع إلى البيتِ يظهر لنا ذلك التماثلُ بين فعلِ السلخ الذي ينتج عنه انفصالُ الجلد عن الجسد، وبين انفصالِ البعير عن ناقتِه في الشطر الثاني، فبعدَ أن اشتركَا في فعل السلخ معًا، انفردَ كلٌّ منهما بفعلِ الصيامِ "**طالَ صيامُه وصيامُها**"، ليتفرقَا بعدَ انتهاءِ موسمِ التزاوج.

ومن الاستعارات التجسيمية في معلقة **زهير** قوله[1]:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغِلَّ لِأَهْلِهَا قُرًى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

تتضمنُ هذه الأبياتُ عدةَ استعاراتٍ محسوسةٍ تجسيديةٍ وتجسيميةٍ للحرب، شكلت صورًا متلاحقة، تنتقلُ من المُتَذَوَّقِ إلى المَرْئِيِّ فالملموسِ، ثم تقدمُ مرة أخرى صورةً بصرية تجسيمية للحرب من خلال صورة الناقة التي تصبح نذيرَ شؤم، وأيضًا من خلالِ تجسيدِها في صورة الشجرة التي تغلّ ما يكرهون.

وبالعودة إلى الأبيات نلحظُ أنها جعلت الحرب مدركةً عبر التذوق في البيت الأول، ثم أصبحت نارًا مشتعلة في البيت الثاني، لتنتقل في البيت الثالث لتكون مدركة من خلال اللمس، حيث يوحي فعل "**تعرككم**" بذلك، ثم توظف الأبيات الناقة وتستدعي "**أحمر عاد**" الذي يمكن أن

([1]) ينظر: "ديوان زهير": ص107-108.

نعده رمزًا تاريخيًّا أو دينيًّا للشؤم، فالرمزُ التاريخي هو "**تلك الأسماءُ والأماكنُ والإشاراتُ التاريخيةُ التي تدخلُ السياقَ الشعريَّ، محملةً بدلالاتٍ تاريخيةٍ معينة**"[1].

من هنا يمكن القول: إن "**أحمر عاد**" رمزٌ تاريخيٌّ بالنظرِ إلى زمنِ كتابةِ النص، ولأنه أيضًا مُحَمَّلٌ بدلالاتٍ تاريخيةٍ تدورُ حول معنَى الشؤم، ويمكن أن نعدَّه أيضًا رمزًا دينيًا بالنظر إلى زمنِ قراءة النص، ولأنه وردَ في سياقٍ دينيٍّ يُفيدُ الإخبارَ والتأريخ، ورغم ذلك فإنه يمكن القولُ: لا خلاف حول دلالة الرمز التي تتمحور حول سوء العاقبة التي تنجم عن عقر الناقة، وهو ما قرَّب صورة الحرب في النص، فالحرب هنا تورث سوء العاقبة التي تتماثل مع سوء عاقبة **قوم عاد** بعد عَقْرِهم الناقة، ورغم أنَّ البيت الأخير يقدمُ الحربَ في صورة مغايرة وهي صورة الشجرة التي تغلُّ ما يكرهون، فإنها تلحُّ على الفكرة نفسِها، إذ تلتقي مع البيت السابق في بيان سوءِ عاقبةِ الحرب من خلال التركيز على صورتي الناقة، والشجرة؛ فالناقةُ تتئم، ويكون ذلك نذيرَ شؤم في ثقافة العربي، والشجرة تغلّ، لكنها تغلّ ما يكرهون.

نقرأ في هذا السياق ذاته البيت التالي الذي يصور الحرب أيضا[2]:

فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بُيُــوتًا كَثِـــيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ[3]

بدت الحرب في صورة العنكبوت "**أم قشعم**" التي ألقت رحلها، وهي صورة قبيحة للحرب التي تجلت في صورة العنكبوت التي تتسم بصفات سلبية، في المقابل فإن إلقاءَ الرحل يدل على

([1]) راجع، عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، مصدر سابق: ص273.

([2]) ينظر: "ديوان زهير": ص108.

([3]) أُمُّ قَشْعَم: الحَرب، وَقِيلَ: المنيَّة، أو العنكبوت... ينظر: "لسان العرب": (قشعم)

انتهاء الحرب، كل ذلك أعطى الحرب صورة حسية منفرة، تستدعي صورة العنكبوت لتكشف ما للحرب من عواقب.

وتحضر الناقة مرة أخرى لتجسم صورة الموت في قوله[1]:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ، وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

تَمَثَّلَ الموتُ في صورة الناقة التي لا تبصر ليلا، فلا تهتدي إلى الطريق، وإنما تخبط خبطا عشوائيًّا، وذلك يصوِّر طبيعةَ الموت الذي ليست له قوانينُ وطرقٌ معينة يسير عليها، إذ إنَّ من أهم سماتِه العشوائيةَ في حصدِ أرواحِ الناس.

وفي السياق نفسه نقرأ البيت التالي **للأعشى** الذي يجسم فيه الكسل؛ إذ يقول[2]:

يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ

مثّل إسناد الفعل "**يصرعها**" إلى الكسل انزياحًا استبداليًّا، وهو ما كوّن الاستعارة التي جسمت ما هو معنويٌّ، فجعلت من الكسل إنسانًا يصارع "**هريرة**"، ويكاد يصرعها، إذ إنَّ الصورة الاستعارية هنا تقوم على خرقِ المألوف، وتخرج عن الاستعمال الاعتيادي للغة، فأصبحنا بذلك أمامَ علاقةٍ غيرِ اعتيادية تشركُ الكسلَ في فعل الصراع، فتمَّ تجسيم الكسل ليصبح إنسانًا يشتركُ مع "**هريرة**" في فعلٍ واحد، ومن خلال ما تقدمَ تبدو "**هريرة**" امرأةً مرفَّهة، إذ إن حياة الترف تجعل المرأة أكثرَ كسلًا، حتى إنَّ الكسل أصبحَ ملازما لها في جلِّ أحوالها.

([1]) ينظر: "ديوان زهير": ص110.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص55.

ومن الاستعارات التجسيمية في معلقة **الأعشى** قوله[1]:

أَأَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبُ الْمَنُونِ، وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ؟

تقوم الاستعارةُ على وصف الدهر بصفَتيْنِ من صفاتِ الإنسان، وهما "**مُفْنَّد**" و"**خَبِل**"؛ إذ إنَّ الوصفَ وهبَ الدهر المعنوي صفاتٍ إنسانيةً، فتجسّمَ، فأصبح الدهر من خلال هذه الاستعارة إنسانًا فاسدَ الرأيِ، مجنونًا، وذلك يعكسُ موقف الشاعر من الزمن، بعد أن تقدّمَ في العمر، وأصبح ذلك سبباً في إعراض "**هريرة**" عنه، وصدِّها إياه، كما يبدو من البيت السابق لهذا البيت.

هكذا شكلت الاستعارة التجسيمية حضورًا متباينًا في المعلقات، ففي حين مثلت جزءًا مهمًّا من بنيةِ معلقة **زهير**، فإنها كانت خافتة الحضور في معلقات أخرى، وتكاد لا تسجل أي حضور في معلقاتٍ بعينها.

والاستعارةُ التجسيمية تمثلُ منحًى في الشعرِ، تجنح فيه الصورةُ إلى تقديم المعنوي في صورة الحسيِّ، لتجعله أسهلَ من حيث الإدراك؛ إذ إنَّ الصورة التجسيميةَ هي صورة مدركةٌ من خلال الحواس.

([1]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص55.

3/2/ الاستعارة التشخيصية:

يعدُّ التشخيصُ أسلوبًا مهمًّا في بناء الاستعارة، فالتشخيص "**ترتفعُ فيه الأشياءُ الماديةُ المواتُ إلى مرتبةِ الأحياءِ، وبخاصة الإنسانَ، مستعيرةً صفاتِه ومشاعرَه**"[1]، فالتشخيص أَنْسَنَةٌ للجمادات، "**حيث يتم إكسابُ المعنوياتِ والحسياتِ غيرِ العاقلةِ صفاتِ الإنسانِ أو أفعالَه، ومن خلال ذلك يمكن لنا معرفةُ إسقاطاتِ الشاعر النفسية، والدلالاتُ التي توخَّاها من الصورِ السمعيةِ التي شكلَها من جراءِ الباعثِ النفسيِّ عن تجربتِه**"[2]؛ أي أن التشخيص هو فعلُ أنسنةٍ، يضفي صفاتِ الإنسان على المحسوساتِ غير العاقلة.

ومن ههنا يمكن أن نقول: إنَّ مشهدَ الوقوفِ على الأطلال ينهضُ في الغالب على التشخيص؛ أي أنَّ الديارَ التي تُسألُ فلا تجيبُ، تكتسبُ من خلالِ السؤالِ بعدًا إنسانيًّا، وإنْ كانت تلتزمُ الصمتَ، فإنَّ سؤالَها يضعُها موضعَ العاقل، وفي هذا السياق نقرأُ قولَ **عنترة بن شداد**[3]:

هَلْ غَادَرَ الشُّــعَرَاءُ مِنْ مُــتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَــــرَفْتَ الــدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجَــــوَاءِ تَكَــلَّمِي وَعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي

قد يبدو للقارئِ أنَّ سؤالَ الديارِ هو من بابِ المجازِ المرسلِ الذي يطلق فيه المحلُّ ويراد بهِ الحالُّ، لكنَّ هذهِ القراءةَ ترى أنَّ الشعر الذي يتجاوزُ الخطابَ اليوميَّ من خلال إيجادِ لغتِه

([1]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، مصدر سابق، ص261.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) ينظر: "ديوان عنترة": ص11.

الخاصةِ هو قائمٌ على التوحيدِ بين الإنسانِ والأشياءِ المحيطةِ به؛ بمعنى أنَّ الإنسانَ يضفي على هذه الأشياء من ذاتِه، فيشكِّلُها وفقَ رؤياه، كما أنَّ المجازَ المرسل ينتفي هنا؛ لأنَّ مَنْ بالدارِ غائبٌ بعدَ رحيلِ أهلِها، لكنَّ النصَّ الشعريَ جعل الديارَ تحمل بعضَ سماتِ أهلِها الغائبين، ومن ثمَّ فإنَّ سؤالَها هو إشراكٌ لها في صفاتِهم الإنسانية.

كما أنَّ صورةَ الديارِ في معلقة **النابغة الذبياني** تتسمُ أيضًا بالبكم، والعجزِ عن الإجابةِ عن سؤالِ الشاعر، لكنَّ السؤالَ نفسَه هو أسلوبٌ فنيٌّ يُؤَنْسِنُ المكانَ، وعدمُ ردِّ الجوابِ هو حاجةٌ فنيةٌ أيضًا، حيثُ نقرأ[1]:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَـلْيَاءِ فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلَانًا أُسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

نلاحظ أن خلوَّ الديار من أهلها لم يمنعِ الشاعرَ من سؤالِها، موهمًا القارئ أنها تعرف إلى أين ارتحلوا، وكذلك يمكنُ أن نقرأ عدمَ إجابتِها الشاعرَ على أنه نوعٌ من التضامن مع أهلها المرتحلين، فهي لا تبوح بمكان سكناهم الجديد، كما أنَّ السؤالَ كلامٌ يشكلُ صورةً حسيةً سمعية، حيث "**أرادَ النابغة أنْ يكسِرَ حدَّةَ صمتِ الطللِ، فانطلقَ بسؤالٍ يرمي إلى الهدفِ الأبعدِ؛ وهو ردمُ الهوةِ التي اخترمتِ العلاقةَ، وأحدثتِ القطيعةَ بينَه وبينَ النعمان، فكانتْ حالةُ الاغتراب، ولهذا فقدِ التجأَ إلى النبعِ الأولِ، إلى عاطفتِه وماضِيه وذكرياتِه عبر تساؤلِه، فأبانَ عن قلقِه وتوترِه بالصورةِ السمعية**"[2].

([1]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص32.

([2]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، مصدر سابق، ص276.

وبالعودة إلى معلقةِ **عنترة بن شداد** نلحظ أنَّ الحوار يصبحُ أداًة مهمةً لتشخيص الأشياء وإكسابِها صفاتٍ إنسانيةً، من ذلك تلك الأبياتُ التي يصفُ فيها جوادُه، حيث قال[1]:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَـــــــغْرَةِ نَحْرِهِ وَلَـــبَانِهِ حَتَّى تَسَـرْبَلَ بِالـدَّمِ

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ الْقَـــــنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَـــا إِلَيَّ بِعَـبْرَةٍ وَتَحَمْـحُمِ

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَـاوَرَةُ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَـــلَامَ مُكَلِّمِي

تتضمنُ الأبياتُ حوارًا ينجزُه الشاعرُ وجوادُه، حيث التزمَ الشاعرُ الصمت، في المقابلِ فإنَّ الجواد هو الذي اشتكى شدةَ الألم، وهذا الحوارُ شخّصَ الجواد الذي أصبح شريكًا فيه، كما أن فعل "**تسربل**" منحَ الجواد صفةً إنسانية وهي ارتداءُ السربال، لكنه هنا سربال من دم، وبينما أوهمنا البيتُ الأول والثاني بحقيقةِ الحوار المنجز بين الشاعر والجواد، جاء البيت الثالث ليُضْعِفَ هذه الصورةَ، وينفي إلى حدٍّ كبيرٍ ما أثبته في البيتين السابقين.

يعمد **النابغةُ الذبياني** إلى تشخيصِ الثور في صراعه مع الكلاب؛ إذ إنَّه جعل الثور في صورة المبيطر إذ قال[2]:

شَكَّ الفَرِيصَةَ بِالمِـــدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعْنَ المُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ العَضَدِ[3]

كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَـــنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُـــــوهُ عِنْدَ مُفْـتَأَدِ[4]

فَظَلَّ يَعْـجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيْرِ ذِي أَوَدِ[5]

([1]) ينظر: "ديوان عنترة": ص11.

([2]) ينظر: "ديوان النابغة": ص34.

([3]) الْفَرِيصَةُ: اللَّحْمَةُ الَّتِي بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْكَتِفِ لَا تَزَالُ تُرْعَدُ مِنَ الدَّابَّةِ. ينظر: "لسان العرب": (فرص).

([4]) السَّفُّود: الكُلَّاب. ينظر: "لسان العرب": (كلب). المُفْتَأَدُ: مَوْضِعُ الوَقُود. ينظر: "لسان العرب": (فأد).

([5]) فَظَلَّ يَعْـجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ: يَعَضُّ أَعْلى قَرْنِه وَهُوَ يُقَاتِلُهُ. والعَجْمُ: عَضٌّ شديدٌ بالأَضراس دُون الثَّنَايَا. وعَجَم الشيءَ يَعْجُمُه عَجْماً وعُجوماً: عَضّه ليَعْلَم صلابَتَه مِنْ خَوَرِه. ينظر: "لسان العرب": (عجم).

تصورُ الأبياتُ الصراعَ بين الثور والكلاب، حيث تَشَكَّلَ الصراعُ على نحوٍ مغاير؛ إذ بدا وكأنه صراعٌ إنساني؛ فالثورُ أُعْطِيَ صفاتٍ إنسانيةً تمثّلت في مفردتين هما: "**المدرى**"، و"**المبيطر**"؛ إذ أصبح الثور مبيطرًا أداتُه المدرى، التي يشكّ بها الفريصة شافيًا من المرض، في المقابل منحت مفردة "**يعجم**" الكلب صفة إنسانية؛ إذ إنه صُوِّرَ في صورة الأعجمي الذي لا يبين ليجسد شدة الألم، فهو لا يفصحُ عن ألمه إلا بتلك الأصواتِ غير المفهومة، وكأنه أعجميٌّ عاجزٌ عن الإفصاح عما بداخله.

الفصل الثاني: الطباق والمقابلة

1/ الطباق.

2/ المقابلة.

1/ الطباق:

ستعاين هذه القراءة في هذا المبحث الطباق والمقابلة، في حين تغفل المذهب الكلامي الذي عده ابن المعتز واحدًا من أنواع البديع الخمسة، لعدم وجود أمثلة كافية يمكن أن تشكل مبحثًا مستقلًّا بذاته.

يُعدُّ الطباق من الفنون البديعية التي حضيت بالدراسة مبكرًا، ويظهر ذلك جليًّا من خلال كثرةِ التعريفات التي وُضعتْ لهذا الفن، وهي وإن اختلفت في صيغها إلا أنَّ جلَّها متفقٌ في حدِّ هذا الفن.

ستورد هذه الدراسة بعضَ التعريفات التي تبيّن معنى (الطباق)، فالطباق هو: المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، فمن جهة اللغة؛ "**يقال: طابقتُ بين الشيئينِ: إذا جمعتُ بينهما على حذوٍ واحد**"[1].

ولما كان الطباقُ هو الجمعَ بين الضدين جعله **الأصمعي** في صورة مستوحاةٍ من البيئة بقوله: أصل الطباق "**وَضْعُ الرجْلِ موضعَ اليدِ في مشيِ ذواتِ الأربع**"[2].

أما من جهة الاصطلاح: فقد ذهب غير واحد إلى أنّ الطباق "**ذِكْرُ الشَّيْءِ وَضِدِّهِ؛ كَاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ**"[3].

([1]) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط/1، 1302هـ، ج2، ص6.

([2]) المصدر نفسه، ج2، ص6.

([3]) ابن المعتز، البديع في البديع، مصدر سابق، ص28.

وقد زاد **أبو هلال العسكري** هذا المصطلحَ توضيحًا عندما عرَّفه بقوله: "**قد أجمعَ الناسُ على أنَّ المطابقةَ في الكلامِ هي الجمعُ بينَ الشيْءِ في جزءٍ من أجزاءِ الرسالة أو الخطبة أو بيتٍ من بيوت القصيدة؛ مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد**"[1].

أما **قدامة بن جعفر** فقد سمَّى الطباقَ (بالتكافؤ) إذ يقول: **ومن نعوت المعاني التكافؤ؛ وهو أن يصف الشاعر شيئًا أو يذمه، أو يتكلم فيه بمعنى ما، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، في هذا الموضع، لكنّهما متقاومان، إما من جهة المضادة، أو السلب والإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل**[2].

وقد لخص **الأخفش** ذلك الخلاف بقوله: "**أجد قومًا يختلفون في الطباق؛ فطائفةٌ تزعم – وهي الأكثر –: أنه ذكرُ الشيء وضدِّه، يجمعهما اللفظ بهما لا المعنى، وطائفة تخالف ذلك وتقول: هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد**"[3].

وستُعنى هذه الدراسةُ في هذا السياق بالوقوف على أهمية هذا الفن البديعي، وما يضفيه على النص؛ إذ إنَّ طبيعة الطباقِ تقوم على علاقة التضاد أولًا، وهذه العلاقة التي تجمع بين طرفي (الطباق) ينتج عنها نوع من التواصل والتفاعل الذي يؤلف بين طرفي المعاني المتواردة، كما أن وظيفةَ الطباقِ تظهر من خلال طبيعته الفنية التي تعمل على الجمع بين الضدين من جهة، وبين النقيضين من جهة أخرى،

([1]) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، مصدر سابق، ص307.

([2]) انظر: "نقد الشعر"، مصدر سابق: ص51، 52.

([3]) ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي (ت/393هـ)، **المنصف للسارق والمسروق منه**، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط/1، 1994م. ص159.

كمـا أن الجمـع بـين الضـدين يكشـف عـن حقيقـة كـل منهمـا بوضـوح، ويظهـر أهميـة هـذا النوع البديعي ليقف السامع على أدقّ ملامحهما[1].

ومن أمثلة الطباق نقرأ في معلقة **عمرو بن كلثوم** قوله[2]:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا

بِسُمْرٍ مِنْ قَـنَا الْخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِـلَ أَوْ بِبِيضٍ يَخْتَلِيـنَا

لمَّـا كـان الفخـر الموضـوعَ الأساسـيَّ للقصـيدة، عمـد الشـاعر إلـى حشـد كـل مـا مـن شـأنه أن يجعـل قومَـه فـي مصـافِّ الأبطـال، وأنّ يبـوِّئَ قبيلتَـه منزلـة السـيادة، ويظهـر ذلـك مـن خـلال طبـاق الإيجـاب بـين **(تراخـى، غشـينا)** و**(سـمر، بـيض)**، والمعنـى: "**نطـاعنُ الأبطـالَ مـا تباعـدوا عنـا، أي: وقـت تباعـدهم عنـا، ونضـربهم بالسـيوف إذا أُتينـا، أي: أتو إلينا، فقربوا منا، يريد: أن شأننا طعن من لا تناله سيوفنا**"[3].

فـالقوم يمتلكـون خبـرة فـي قتـال العـدو، متـى كـانوا بعيـدين عـنهم؛ لأنّ وسـيلتهم فـي قتـال أعـدائهم هـي الرمـاح، ومتـى اقتربـوا مـنهم يـدفعونهم بالسـيوف، فالرمـاح والسـيوف تمتـاز بأنهـا مـن أفضـل أنـواع الأسـلحة، لـذا طـابق الشـاعر بـين الرمـاح (السـمر)، والسـيوف (البيض)، ليبيّن دورَ كلٍّ واحد منهما وأهميته في المعركة.

([1]) الشافعي، محمد علي فرغلي، ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، المكتبة الأزهرية للتراث، د/ط، 1998م، ص246.

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص74.

([3]) الزوزني، حسين بن أحمد بن حسين، (ت/486هـ)، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق: ص223.

يمضي الشاعر في بيان شجاعة قبيلته، فهي قبيلة تخوض غمار الحرب مجتمعة، والكبار والصغار لكلٍّ منهم دورٌ في أرض المعركة، ويظهر ذلك من خلال قوله[1]:

بِفِتْيَانٍ يَرَوْنَ الْقَتْلَ مَجْـدًا وَشِيبًا فِي الْحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا
فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَـتِنَا عَلَيْـهِمْ فَتُصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَبًا ثُبِينَا
وَأَمَّا يَوْمَ لَا نَخْشَى عَلَيْهِـمْ فَنُمْـعِنُ غَـارَةً مُتَلَبِّبِينَا

إنّ الحرب يخوض غمارَها الفتيانُ، فهم يمثّلون القوة والجرأة، كما أنّ الشِّيب بخبرتهم القتاليةِ لهم بالغُ الأثر في ردِّ العدو وإلحاقِ الهزيمة به، والطباقُ في قول الشاعر: **(يوم خشيتنا عليه، يوم لا نخشى عليهم)** يؤكد أنّ المعركة تدار وفق خطة محكمة؛ وذلك بأن يجعلوا الفرسان حال خوفهم على أبنائهم عصبًا، أي: جماعات، وفي حال عدم خشيتهم فإنهم يرسلون تلك الخيل للإغارة على أعدائهم والنيل منهم.

ويستمر الشاعر في إظهار قوة قبيلته، وأنها قبيلة لها السيادة والمنعة، وذلك من خلال قوله[2]:

وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا
وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا الْتَقَيْنَا وَكَانَ الْأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَا

حشد الشاعر في هذه الأبيات جملة من الألفاظ التي طابق بينها، وذلك ليؤكد أمراً مهماً، وهو الفخر بقبيلته، فقد عقد عددًا من المقارنات في قوله: **(الحاكمون**

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص77.
([2]) ينظر: المصدر نفسه، ص83.

والعـــازمون، أطعنـــا وعصـــينا، التـــاركون والآخـــذون، ســـخطنا ورضـــينا، الأيمنـــين والأيســـرين)، فالطبـاق الـذي يسـتدعي الشـيء ونقيضـه يُسـهم فـي تصـوير أحـوال القبيلـة ومآربهـا فـي القتـال. وقـد أكّـد الشـاعر مـن خـلال هـذه المقارنـات التـي كـان وسـيلتَها الطبـاقُ صـفاتٍ يتمتـع بهـا قومـه. ويخـتم الشـاعر هـذه المقارنـة عـن طريـق الطبـاق مـرة أخـرى فيقول[1]:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَـــدَرًا وَطِينَا

يؤكـد الشـاعر هنـا مـا وصـلت إليـه قبيلتـه مـن العـزة، فقومـه يشـربون المـاء الصـافي، أمـا غيـرُهم فيشـربون المـاء كـدرًا، وهـو المـاء المخـتلط بـالطين، فقـد عمـد الشـاعر مـن خـلال أسـلوب الطبـاق الـذي يظهـر جليًـا فـي أغلـب أبيـاتِ القصـيدة علـى إثبـات مـا تتمتّعُ به قبيلته من سيطرة وعلو شأن، في مقابل عجز القبائل الأخرى وضعفها.

ويُسجّلُ الطباق حضوره في معلقة **عنترة بن شداد** أيضًا، حيث نقرأ قوله[2]:

تُمْسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّـةٍ وَأَبْيتُ فَوْقَ سَـــرَاةِ أَدْهَـمَ مُلْجِمِ[3]

فالشـاعر فـي هـذا البيـت يصـف حالـة محبوبتـه، وذلـك عـن طريـق المطابقـة بـين **(تصـبح، تمسـي)**، فهـي علـى الـدوام امـرأة منعمـة، وفـي الوقـت نفسـه يعقـد مقارنـة أخـرى يصـوّر مـن خلالهـا حبيبتـه المنعمـة وحالـه؛ إذ إنـه يبيـت علـى ظهـر جـواده، يعـارك العـدو، وهـذه المقارنـة يمكـن القـول إنهـا تقابـل بـين صـورتي حيـاة **عبلـة** المنعمـة وهـي تلـبس

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص90.

([2]) ينظر: "ديوان عنترة بن شداد": ص13.

([3]) السراة: أعلى الظهر. يقول: تصبح وتمسي فوق فراش وطِيءٍ، وأبيت أنا فوق ظهر فرس أدهم ملجم، يقول: هي تتنعم وأنا أقاسي شدائد الأسفار والحروب. ينظر: "شرح المعلقات السبع للزوزني"، مصدر سابق: س250.

الحريـر، وحيـاة **عنتـرة** الخشـنة ولبسـه الـدروع ومقارعتـه للعـدو، فالطبـاق فـي الشـطر الأول يفيد معنى ديمومة الزمن، ومن ثمّ ديمومة نعيم **عبلة**، فهي منعّمة في كلّ وقت.

ومن الطباق في معلقة **عنترة** قوله[1]:

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

فالطبـاق بـين **(أغشـى، أعـف)**، الـذي يؤكـد الشـاعر مـن خلالـه فروسـيته؛ فالفـارس – كمـا هـو معلـوم – يتصـف بالشـجاعة والإقـدام، لكنّـه يكـون فـي المقابـل عفيفـاً عمَّـا فـي أيـدي أعدائـه مـن متـاع وغيـره، فغايتـه الـدفاعُ عـن قبيلتـه، وإعـلاءُ شـأنها بـين القبائـل، لـذلك اسـتخدم هـاتين اللفظتـين المتضـادتين للتأكيـد أن هـدفَ الشـاعر إظهـارُ فروسـيته لا الطمـع في الغنيمة.

ويطـابق الشـاعر فـي موضـع آخـر بـين **(حَرُمَـتْ عَلَـيَّ، ولَيْتَهـا لـم تَحْـرُمِ)**، وذلـك في قوله[2]:

يَا شَاةَ مَا قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْـرُمِ

فالبيـت كلُّـه مبنـيٌّ علـى الطبـاق، والعلاقـة بـين **(حَلَّـتْ لـه)** و**(حَرُمَـتْ عَلَـيّ)** تنـدرج ضـمن طبـاق الإيجـاب، أمـا العلاقـة بـين **(حَرُمَـتْ عَلَـيَّ)** و**(لَـمْ تَحْـرُمِ)** فتُقـرأ فـي ضـوء طبـاق السـلب، والطبـاق فـي هـذا البيـت يسـهم فـي تصـوير حالـة المحبوبـة وعلاقتهـا بالشـاعر مـن خلال استدعاء أزمنة متعدّدة يشكّلها الطباق.

([1]) ينظر: "ديوان عنترة بن شداد": ص17.

([2]) المصدر نفسه: ص18.

أما **زهير بن أبي سلمى** فإنه في معلقته ينشد السلام، ويصوّرُ الحرب بأبشع صورة مخاطبًا المتحاربين من **عبس وذبيان**، مخاطبًا قومه لعله يجد من تلقى هذه الكلمات عنده قبولًا، فيتحول من كونه داعيًا لتلك الحرب إلى كارهٍ لها، ومحذرٍ من عواقبها، ولتأكيد ذلك فقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الحكمةِ الذي ختم به قصيدته، من هنا كان من الطبيعي أنْ يورد الشاعر جملة من الطباقات التي يهدف من ورائها بيانُ ما ينبغي أن يكون عليه حالُ كل إنسان ظاهرًا وباطنًا، من ذلك قوله[1]:

فَلَا تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي صُدُورِكُمْ لِيَخْفَى وَمهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

فقد طابق **زهير** في هذا البيت بين **(يخفى، يكتم، يعلم)** وهو – هنا – يؤكد أنّ الله لا يخفى عليه شيء، وأنّ من حاول أن يُخْفِي ما في قلبه من حقد أو عداوةٍ، فإن الله يعلم ذلك.

كما يسجل في البيت التالي من خلال الطباق أنه لا مفر من حصول العقاب إزاء ما يخفيه الإنسان من أحقادٍ، غير أن هذا الجزاء قد يكون معجلًا أو مؤجلًا، فيقول[2]:

يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ فِي كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

الطباق بين مفردتي **(يؤخر، يعجل)** يؤكد الشاعر من خلاله حتمية الجزاء **(يؤخر)**؛ أي أن هذا الجزاء يكون في الآخرة أو **(يعجل)**، أي يكون في الدنيا.

والظاهر أنَّ طولَ حياة **زهير بن أبي سلمى** هي التي أكسبته قدرًا من الحكمة، وهذه الحقيقة نعاينها ابتداءً في مختتم القصيدة؛ إذ يصرّح الشاعر بذلك في قوله[1]:

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سلمى": ص107.

([2]) المصدر نفسه: ص107.

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَــاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِـــــينَ حَوْلًا لَا أَبَـا لَكَ يَسْـأَمِ

فحيـاة الشـاعر الطويلـة مكنتـه مـن أن يكتسـب خبـرة فـي أحـوال النـاس، وحقيقـة الـدنيا القائمـة علـى المتناقضـات، هـذا مـا يُفسّـر حضـور الطبـاق اللافـت فـي أبيـات الحكمـة، فالحكمـة فهـمٌ وتبصّـرٌ فـي نظـام هـذا الكـون النـاهض علـى الثنائيّـات، وللوقـوف عند بعض تلك الطباقات التي أُلْبِسَتْ ثوبَ الحكمة نقرأُ قوله[2]:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْـــــطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْـرَمِ

فقولـه **(تصـب، تخطـيء)** طبـاق إيجـاب يبـيّن حقيقـة المـوت التـي شـبهها الشـاعر فـي صـورة الناقـة العشـواء، فالمنيـة تتخطـف أرواح النـاس دون ترتيـب أو زمـن محـدّد، فمـن أصـابته مـات ومـن أخطأتـه عـاش حينًـا مـن الـدهر، كمـا أنّ العلاقـة بـين مفردتـي **(تمتـه، يُعمّـر)** تُشـكّل طباقًـا يفسّـر قانونًـا مـن قـوانين هـذا الكـون الثنائيّـة؛ إذ لا خيـار ثالـثٌ غيـر خيار الحياة والموت.

ويمضـي الشـاعر فـي أسـلوبه الحكمـي ليثبـت عـن طريـق الطبـاق قيمًـا اكتسـبها مـن خـلال تجاربـه الطويلـة، ومـن ذلـك أنَّ مـن يقـدّم معروفًـا لمـن لا يسـتحقه سـيعود عليـه ذلـك المعروف بالذم والندم، إذ يقول[3]:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَكُنْ حَمْـدُهُ ذَمًّـــا عَلَيْهِ وَيَنْـدَمِ

فالطبـاق بـين كلمتـي **(حمـده، ذمًّـا)** يؤكـد تحـوّل المـدح إلـى ذم، وهـذا الحكـم يمكـن القـول إنـه عـام فـي مـن كـان هـذا شـأنه، والملاحـظ أنّ الكلمتـين المتطـابقتين جمعـتْ بينهمـا

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص110.

([2]) المصدر نفسه: ص110.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص111.

بنيـةٌ نحْويـةٌ واحـدة هـي الإسـناد، ممـا جعَلَنـا أمـامَ حالـةٍ مـن توحيـدِ المتناقضَـيْنِ، فأضـحى الحمدُ ذمًّا.

ونقرأ في سياق حديثنا عن طباق الإيجاب في معلقة زهير قوله[1]:

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ وَمَنْ لَا يُكَـرِّمْ نَفْسَهُ لَا يُكَـــرَّمِ

فقولـه **(عـدوًّا صـديقه)** يشـبهُ إلـى حـدٍّ كبيـر النمـوذجَ السـابق القـائم علـى الجمـع بـين المتناقضـين فـي بنيـة نحويـةٍ واحـدة مـن خـلال المجـيء بهـذينِ اللفظـينِ مفعـولين أولَ وثـانٍ للفعـل (يَحْسَـبُ)، والمعنـى: أنّ الشـاعر أراد مـن خـلال الطبـاق أنّ يقـرَّ فـي ذهـن الإنسـان أنـه إن لـم يكـن صـاحب خبـرة وتجربـة، فإنـه يجعـل عـدوه وصـديقه عنـد ترحالـه مـن مكـان إلـى آخـر سـواءً؛ أي أنـه لا يميـز بـين مـن هـو صـديقُه حقًّـا، ومـن تكـون المضـرة والإسـاءة منه.

كمـا نقـفُ عنـد صـفة أخـرى يبرزُهـا الشـاعر مـن خـلالِ طبـاق الإيجـاب، وذلـك فـي قوله[2]:

وَكائِنْ تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَـادَتُهُ أَوْ نَقْصُـــهُ فِي التَّكَلُّـمِ

فالطبـاق هنـا بـين **(زيادتـــه، نقصـــه)**، حيـث أراد الشـاعرُ مـن خلالـه التأكيـدَ علـى أنَّ الكـلام يظهـر حقيقـة قائلـه، فـالكلام إذن يعكـسُ القـيمَ الأخلاقيـةَ التـي يتمتـع بهـا المـتكلم، ويكـون مرجـع التفاضـل بـين الأفـراد إلـى مـا يـدور علـى ألسـنتهم مـن كـلام، كمـا أنّ الصـمت في الشطر الأول **(صامت)** يستدعي الكلام في الشطر الثاني **(التكلّم)** عبر الطباق.

([1])المصدر نفسه: ص111.

([2]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص111.

هكذا يُسجّل الطباقُ حضورًا لافتًا في معلّقة **زهير بن أبي سلمى**؛ ذلك أنّ هذا اللون البديعي القائمَ على استدعاء الشيء ونقيضه يتناسب مع موضوع القصيدة التي تتمحور حول ثنائيةِ الحرب والسلام، لذا يمكن القول: إنَّ القصيدة طباق كلّي، ينطوي على عدّةِ طباقاتٍ جزئيّة، تُشكّل بانيًا مهمًّا لها إيقاعيًّا ودلاليًّا.

وفي معلقة **لبيد بن ربيعة** نعاينُ حضور الطباق في عدةِ مواضعَ، من ذلك قوله[1]:

دِمَنٌ تَجَـرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا[2]

من المعروف أنّ الدمنة هي ما تبقّى من آثار النار، وقد دأب الشعراء على ذكر الدمن في مقدمة قصائدهم للدلالة على آثار الديار وارتحال أهلها عنها، فالشاعر في هذا البيت يبيّن ارتحال القوم عن الديار، وأن ارتحالهم هذا قد مرّ عليه زمن ليس بالقليل، ويؤكد ذلك من خلال الطباق **(حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا)**؛ أي أن الزمن الذي مضى منذ الارتحال عن الديار يمثّل حججًا بأكملها، لأن الحِجَّة تقدر بسنة كاملة، ويؤكد ذلك باستخدام حلالها وحرامها "**والسنةُ لا تعدو أشهر الحرم وأشهر الحل، فعبر عن مضي السنة بمضيهما**"[3]، فالطباق هنا يفيد التأكيد؛ إذ إنه نوع من التفصيل بعد الإجمال، فقوله **(حجج)** ذكر للكلّ، والطباق في **(حلالها وحرامها)** تفصيلٌ لهذا الكل.

([1]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص164.

([2]) الدّمنة: ما اسوّد من آثار الدار بالبعر والرماد وغيرهما، والجمع الدِّمَن. التجرم: التكمل والانقطاع. العهد: اللقاء. الحجج: جمع حجة وهي السنة. الحرام: الأشهر الحرم. الحلال: أشهر الحل. الخلو: المضي. ينظر: "شرح المعلقات السبع للزوزني": ص133، و172.

([3]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص172.

ونقرأ في موضع آخر من معلقة **لبيد** قوله[1]:

حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا[2]

فالطباق بين **(إرضاعها وفطامها)** طباقُ إيجابٍ، أورده الشاعر ليبين حال البقرة التي فقدت وليدها، وما حصل لضرعها، فمعاناتها تعود إلى فقدها ولدَها، ثمّ يمضي الشاعر في وصف معاناة البقرة، لكنّ المعاناة هذه المرة بسبب ما يتهددها من خطر، إذ يقول[3]:

فَغَدَتْ كِلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّهُ مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا[4]

فقد طابق الشاعر بين لفظي **(خلفها وأمامها)** للدلالة على شدة الخوف الذي تعانيه البقرة، فهي فزعة، لا تدري من أين يأتيها الخطر من خلفها أو من أمامها، وهذا يعني أنّ الخوف يكتسب حضورًا كليًّا يحيط بالبقرة.

ومن الطباق قول **لبيد** أيضًا[5]:

وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٍ تُرْجَى نَوَافِلُهَا وَيُخْشَى ذَامُهَا

نعاين طباق الإيجاب بين لفظي **(ترجى، يخشى)**، حيث يتحدث الشاعر في هذا البيت عن مناظرة جرت بينه وبين **الربيع بن زياد** في مجلس **النعمان بن منذر**

([1]) ينظر: "ديوان لَبيد بن ربيعة": ص173.

([2]) أَسْحَقَ الضرعُ: يَبِسَ وبَلِي وَارْتَفَعَ لَبَنُهُ وَذَهَبَ مَا فِيهِ. ينظر: "لسان العرب": (سحق).
الْحَالِقُ: الْمُرْتَفِعُ الْمُنْضَمُّ إِلى الْبَطْنِ لِقِلَّةِ لَبَنِهِ. ينظر: "لسان العرب": (حلق).

([3]) ينظر: "ديوان لَبيد بن ربيعة": ص173.

([4]) الفرج: ما بين قوائم الدواب. كِلا فَرْجَيها: وَهُوَ خَلْفُها وأَمامُها، تَحْسِب أَنه مَوْلَى مَخافَتِها، أَي وَلِيُّ مَخافَتِها، أو أولاها بالمخافة، وهو تفسير ثعلب. ينظر: "لسان العرب": (أمم)، و"شرح المعلقات السبع للزوزني": ص190.

([5]) ينظر: "ديوان لَبيد بن ربيعة": ص177.

ملك العرب[1]، وفي هذه المناظرات يتمنى كل واحد أن يظفر بعطايا الملك، في الوقت نفسه يخشى مما قد يلحق به من ذمٍّ أو سوء في ذلك المجلس، فكان الطباق وسيلة الشاعر في بيان هذا الأمر.

ويختم **لبيد** معلقته بقوله[2]:

فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمْكُـهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا

يفتخرُ **لبيـد** في هذا البيت بعلو شأن قبيلته، فهي قبيلةٌ ذاتُ سيادة ومجد، اكتسبت ذلك من البيت الرفيع السميك الذي بناه لها سيدها مما جعل شباب القبيلة وكهولتها يسمون دفعة ويزدادون علوًّا، من هنا كان أثر الطباق واضحًا بين لفظتي **(كهلها وغلامها)** في تأدية المعنى الذي يقصده الشاعر.

وبالانتقال إلى معلقة **طرفة بن العبد** نلاحظ شيوع الطباق في مواضعَ كثيرةٍ من المعلقة، ولعل مرد ذلك إلى هيمنة الروح الذاتية، فالشاعر كأنه يريد إثبات حقائق معينة فجعل الطباق وسيلته إلى ذلك، من ذلك قوله[3]:

عَدُولِيةٌ أَوْ مِنْ سَفِـــينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَـوْرًا وَيَهْتَـدِي[4]

([1]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص197.

([2]) ينظر: "ديوان لَبيد بن ربيعة": ص180.

([3]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص26.

([4]) عدولية: نسبة إلى قبيلة من أهل البحرين. ابن يامن: رجل من أهلها. الْجَور: العدول عن الطريق. الطور: التَّارة. ينظر: الزوزني، "شرح المعلقات السبع للزوزني"، مصدر سابق: ص90.

يسجل الشاعر في هذا المشهد ارتحال الظعائن؛ إذ يشبِّه تلك الرواحلَ بالسفن وذلك لعظمتها، فالسفنُ تسير في طريقٍ مستقيم، وأحيانًا تخرج عن ذلك الطريق، فعبر عن ذلك بالطباق بين لفظتي **(يجور، يهتدي)**.

ثم يبيّنُ الشاعر في مشهدٍ آخرَ قدرة ناقته على مواصلة السير زمنًا طويلًا، ويظهر ذلك من خلال مطابقته بين لفظتي **(تروح، تغتدي)** وذلك في قوله[1]:

وَإِنِّي لَأُمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَـــالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي[2]

إذن فالناقة تمضي زمنًا طويلًا وهي تسير، وهذا يستلزم بقاء المتاع على ظهرها، مما يؤدي إلى ظهور آثار الحبال التي يشد بها ذلك المتاع، ويظهر ذلك في المطابقة بين **(تلاقي، تبين)** في قوله[3]:

تَلَاقَى وَأَحْـيَانًا تَبِينُ كَأَنَّهَا بَنَائِقُ غُرٍّ فِي قَمِيصٍ مُقَدَّدِ[4]

وينتقل الشاعر بعد حديثه عن راحلته للحديث عن نفسه فيقول[5]:

وَمَازَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَذَّتِي وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتْلَدِي

فهو لا يأبه بإنفاق جميع ماله في سبيل تحقيق متعته، فالطباق بين **(طريفي، متلدي)** يؤكد ذلك، فالجمع بين الشيء ونقيضه يفيد معنًى كليًّا، يستغرق كل مالِه، والمعنى: أنه من أجل تلك اللذات لا يجد الشاعر حرجًا في بذل كل ماله سواء كان

([1]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص27.

([2]) العَوْجاءُ: الناقة الضامِرةُ، والتي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها. المرقال: مبالغة مرقل من الإرقال: وهو بين السير والعدو. ينظر: "لسان العرب": (عوج)، و"شرح المعلقات السبع للزوزني"، مصدر سابق: 93.

([3]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص30.

([4]) البنائق جمع بَنِيقة: رُقْعة تَكُونُ فِي الثَّوْبِ. ينظر: "لسان العرب": (بنق).

([5]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص33.

المـال مـن كسـب يـده (طريفـي) أو كـان ورثَـهُ مـن أسـلافه (متلـدي)، ثـمّ يعلّـل هـذا الإنفـاق للمـال، وعـدم حرصـه علـى ادّخـار شـيءٍ منـه؛ إذ يـأتي البيـت التـالي ليؤكـد سـبب حـرص الشاعر على إنفاق كل ماله فيقول[1]:

فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أُبَــادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

فيقين الشـاعر بـالموت وأنـه لا أحـد يسـتطيع دفـع المـوت، وهـذا يؤكـده الطبـاق بـين **(دفع منيتي، أبادرها)**.

ويمضـي الشـاعر فـي توظيـف الطبـاق، وذلـك لإثبـات مـا يعتقـده، غيـر أن الطبـاق فـي هـذا الموضـع يسـمى بالطبـاق الخفـي؛ لبعـد العلاقـة بـين اللفظـين مـن حيـث المعنـى بـين لفظي **(عيشة، قام عودي)** في قوله[2]:

وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَتَى وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي

فالقـارئ قـد يتسـاءل عـن العلاقـة بـين هـذين اللفظـين، كمـا أن الطبـاق لا يظهـر إلا بمعرفـة أن الشـاعر كنّـى بلفظـه **(قَــامَ عُــوَّدِي)** عـن المـوت، عنـدها تتجلّـى الصـلة بـين اللفظتين ويتحقق بذلك الطباق.

ونعاين الطباق أيضًا في قوله[3]:

كَرِيــمٌ يُرَوِّي نَفْـسَهُ فِي حَــيَاتِهِ سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي[4]

([1]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص33.

([3]) المصدر نفسه: ص34.

([4]) الصَّدَى: العَطَشُ الشديدُ. ينظر: "لسان العرب": (صدي).

إذ تستمر الأبيات في الإلحاح على قضيةٍ يبدو أن الشاعر كان يعطيها الحيزَ الأكبر من اهتماماته، وذلك من خلال الطباق بين **(يُرَوِّي نفسَه، الصَّدِي)**، فهو سيكون في قبره مرتويًا؛ لكثرة ما كان يتناوله من الشراب، أما عاذلوه فسيكونون عطشَى في قبورهم، لكنه من خلال الطباق في البيت الذي يليه يساوي بين البخيل والمسرف المنفق لماله، فيجعلهما في ذات الموقف إذ يقول[1]:

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ[2]

فالطباق بين **(نحام، غوي)**؛ إذ يبين الشاعر أنه لا فرق ولا اختلاف بينهما عندما يكونان في قبريهما.

يظهر مما تقدم أن **طرفة** حاول أن يؤكد على مفاهيم معينة عن طريق الطباق، ثم ختم ذلك بقوله[3]:

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكًا مَتَى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ؟

يبدو من خلال البيت – بل المعلقة بأكملها – أن الشاعر كان يعاني من حالة الإنفراد ونقد الناس له إلى أن وصل به الحال إلى نفورِ أقربِ الناس إليه، فالطباق بين لفظتي **(أدنُ، يبعد)** يؤكد ذلك؛ إذ إنه كلما اقترب من ابن عمه يجده قد ابتعد عنه وهجره.

بهذا يمكن القول: إنّ طبيعة الطباق تنهض على علاقة التضاد، وأنّ هذه العلاقة تعمل على خلق نوع من التواصل والتفاعل الذي يؤلف بين طرفي المعاني

([1]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص34.

([2]) النحّام: الحريص على الجمع والمنع. ينظر: الزوزني، "شرح المعلقات السبع"، مصدر سابق: ص110.

([3]) ينظر: "ديوان طَرَفة بن العبد": ص35.

المتواردة، الأمر الذي يُبْرِزُ وظيفة الطباق في الجمع بين الضدينِ من ناحية، وبين النقيضين من ناحية أخرى، وهذا الجمعُ بين الضدين يُظْهِرُ حقيقةَ كلٍّ منهما، ليقفَ السامعُ على أهميةِ هذا اللون البديعي[1].

وفي معلقة **امرئ القيس** نقف على بعض نماذج الطباق، والتي منها قوله[2]:

فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَأَلِ

فنجد طباقًا بين لفظتي **(جنوب، شمأل)**، وهذا الطباق يوظفه الشاعر ليبين قدرة الطلل على مقاومة كل العوامل، ليظل شاخصًا وذلك عن طريق الاستعارة في قوله **(لما نسجتها)**؛ إذ جعل الريح في صورة من ينسج الثوب، وذلك لما تحدثه من أثر على الطلل؛ فإحداهما تسفي التراب على ذلك الطلل، والأخرى تزيله عنه، وهذا يبينُ أثر اللفظتين المتضادتين، وما أضفتاه على المعنى من جمال.

ويحضر الطباق أيضًا في قوله[3]:

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

يبدو الطباق واضحًا بين **(تَصُدُّ ، تُبْدِي)**، فالشاعر يصفُ محبوبته في حال نظرها إليه والتفاتها عنه، ومما يضفي على هذه الصورة جمالًا تشبيه الشاعر عيون محبوبته بعيون المها حال نظرها إلى وليدها، فنظرتها في تلك الحالة أجمل ما تكون لامتزاجها بالعاطفة والشفقة.

([1]) الشافعي، محمد علي فرغلي، ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، مصدر سابق، ص246.

([2]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص8.

([3]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص16.

فالشاعر قدّم لنا عن طريق الطباق نظرةَ محبوبتِه إليه في صورةٍ مشهدية متحرّكة، وذلك من خلال المطابقةِ بين فعلين مضارعين، وهو ما يجعل القارئ يستحضر ذلك المشهدَ وكأنه يراهُ بعينيه.

من هنا يتضح أن الطباق أحد الوسائل التي يوظفها الشاعر للتعبير عما يجول في خاطره، لما لهذا اللون البديعيِّ من أثر في إيضاح المعنى، وذلك من خلال الجمع بين الألفاظ المتضادة.

وبالعودة إلى معلقة **امرئ القيس** نقرأ قوله[1]:

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّـــــتَارِ فَيَذْبُلِ[2]

فقد طابق الشاعر بين مفردتي **(أيمن، أيسر)** ليبينَ عظم السحابة التي يرقبها، فالسحابة قد غطت منطقة شاسعة، وهذه المساحة هي ما بين "**قطن**" و"**ستار**" و"**يذبل**"، فعظم هذه السحابة غطى هذه الجبال، إذ لم يعد بالإمكان رؤية أيمن **(جبل قطن)** ولا أيسر **(ستار ويذبل)**[3].

([1]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص26.

([2]) قطن، ويسار، ويذبل: جبال، والصوب: المطر، والشيم: النظر إلى البرق مع ترقب المطر. ينظر: الزوزني، "شرح المعلقات السبع"، مصدر سابق: ص74.

([3]) ينظر الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص74.

ثم ننتقل إلى معلقة **الأعشى**، وهي من المعلّقات التي يحضر فيها الطباق، حيث يوظفه الشاعر ليؤدي دورًا مهمًّا في تكاملِ المعنى الذي يقصده، نعاينُ ذلك في قوله[1]:

فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمَخْبُولٌ وَمُخْتَبِلُ

فلفظتي **(ناءٍ، دانٍ)** هما اللتان يرتكز عليهما معنى البيت؛ فشدة تعلق المحبوبين بعضهما ببعض جعلهما كالشيء الواحد وإن بعدت بينهما المسافات، فحالة الهذيان الناتجة عن المحبة لا تتأثر ببعد المسافة أو بقربها، فيكتسب الهذيان نوعاً من الديمومة من خلال الجمع بين **(ناء، دان)**.

ونقرأ في معلقة **الأعشى** أيضًا قوله[2]:

قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرُهَا وَيْلِي عَلَيْكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ

فالطباق هنا يختلف عما سبق، وهو ما يسمى الطباق الحرفي **(عليك، ومنك)**، وهو طباقٌ يجعل **هريرة والأعشى** تحت طائلةِ الدعاءِ بالويل، وهذا النوع من الطباق لا يسجل حضورًا واضحًا في المعلقات.

ويتسم الطباق بأنه قد يصبح جزءًا من بناء الصورة، فهو لونٌ بديعي، ومحسّنٌ لفظي، لكنه أيضًا مكوّن من مكوّنات الصورة في بعض الأحيان، وبالرجوع إلى المعلقة نقرأ قول **الأعشى**[1]:

([1]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص57.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص57.

فِي فِتْيَةٍ كَسُيُوفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ هَالِكٌ كُلُّ مَنْ يَحْــفَى وَيَنْتَعِلُ

أتـى الشـاعر بلفظتـي **(يحفـى، ينتعـل)** ليؤكـد مـن خـلال الطبـاق الواقـع بينهمـا علـى قـوة أولئـك الفتيـة الـذين شـبههم بالسـيوف الهنديـة فـي حـزمهم، كمـا أن الجمـع بـين هـذين اللفظـين المتضـادين جعـل الهـلاك واقعًـا لكـل مـن **(يحفـى وينتعـل)**، فالطبـاق يشـكّل جـزءًا من صورة أولئك الفتية.

وفي بيت آخر يصف الشاعر بعض ندمائه فيقول[2]:

لَا يَسْتَفِيقُونَ مِنْهَا وَهْيَ رَاهِنَةٌ إِلَّا بِهَاتِ، وَإِنْ عَلُّو وَإِنْ نَـهِلُوا

فنـدماؤه يكثـرون مـن شـرب الخمـر إلـى حـد أنهـم إذا صـحوا يطلبـون المزيـد، ويظهـر ذلـك مـن خـلال الطبـاق بـين لفظتـي **(علـوا، نهلـوا)** فـلا فـرق بـين مـن كـان يتنـاول الخمـر مـرة بعـد مـرة، ومـن يتناولهـا دفعـة واحـدة؛ إذ إن الجميـع يحرصـون علـى الاسـتزادة من ذلك الشراب.

وفـي معلقـة **الحـارث بـن حلـزة** يسـجّل الطبـاق حضـورًا أقـلَّ فاعليـة، بحيـث يمكـن القول: إنه لا يكثر من الطباق، ومن تلك الطباقات قوله[3]:

إِنْ نَبَشْتُمْ مَا بَيْنَ مِلْحَةَ فَالصَّا ... قِبِ فِيهِ الْأَمْـوَاتُ وَالْأَحْـــيَاءُ

([1]) هذا البيت نسب إلى الأعشى في "شرح القصائد العشر للتبريزي": ص297، وليس في ديوانه.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص59.

([3]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص69.

حيث أراد الشاعر من إيراد لفظتين متضادتين **(الأموات والأحياء)** أن يجعل الأموات الذين تُثِرَ لهم في منزلة الأحياء، أما الأموات الذين لم يُثأرْ لهم فقد جعلهم في منزلة من ذهبت دماؤهم هدرًا[1].

ونقرأ أيضًا في المعلقة نفسها قوله[2]:

أَوْ نَقَشْتُمْ فَالنَّقْشُ يَجْشَمُهُ النَّا .... سُ وفِيهِ الصِّحَاحُ والْإِبْرَاءُ[3]

فالشاعر أراد من خلال الطباق بين **(الصحاح، الإبراء)** تأكيد تتابع الحوادث التي جرت بين القبيلتين حدت بالكفيل إلى تبرئة قبيلته وإلقاء اللائمة على القبيلة الأخرى[4].

هكذا، يؤدي الطباق دورًا مهمًّا في بناء المعنى وتحسينه، فالمعنى يستدعي نقيضه، وهذا الاجتماع بين المعنيين المتناقضين يزيد المعنى وضوحًا، ويسهم في خلق إيقاع معنوي قائم على التقابل، كما أنّ الطباق يصبح في بعض الأحيان مكوّنًا مهمًّا للصورة، فيضفي على النص جمالية تنشأ من المصالحة بين المتناقضات التي تكوّن أجزاء من بناء واحد.

2/ المقابلة:

تعد المقابلة إحدى الفنون التي تندرج تحت البديع وإن استقلت بوضع تعريف لها عند كثير من البلاغيين إلا أنها لا تختلف عن الطباق، فإن كان الطباق هو الجمع

([1]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص276.

([2]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص69.

([3]) المُناقَشةُ: الِاسْتِقْصَاءُ فِي الْحِسَابِ حَتَّى لَا يُتْرَك مِنْهُ شَيْءٌ. ينظر: "لسان العرب": (نقش).

([4]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص276.

بـين لفظـين متضـادين، فالمقابلـة: "**تتصـرف فـي أنـواع كثيـرة، وأصـلها ترتيـب الكـلام علـى مـا يجـب، فيُعطِـي أول الكـلام مـا يليـق بـه أولًا، وآخـره مـا يليـق بـه آخـرًا، ويـأتي فـي الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه.**

وأكثـر مـا تجـيء المقابلـة فـي الأضـداد، فـإذا جـاوز الطبـاق ضـدين كـان مقابلة"[1].

ويزيـد **أبـو هـلال العسـكري** هـذا المصـطلح وضـوحًا، فيقـول: "**إيـرادُ الكـلام، ثـم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة**"[2].

ظـلّ هـذا الفهـم لمصـطلح المقابلـة سـائدًا إلـى زمـن **السـكاكي**، حيـث أفـرد لهـا قسـمًا خاصًّـا وعرفهـا بقولـه المقابلـة: "**أن تجمـعَ بـين شـيئينِ متـوافقين أو أكثـر وبـين ضديهما...**"[3].

يتبـيّن ممـا سـبق أن الفـرق بـين الطبـاق والمقابلـة يكمـن فـي عـدد الألفـاظ التـي يكـون بينهـا تضـاد، فـإذا كـان المتضـادان لفظـين سـمي طباقًـا، وإذا كـان أكثـر مـن ذلـك سمي مقابلة.

وللمقابلـة أثرهـا فـي الـنص ضـمن جهـة الشـكل؛ إذ إنهـا تعمـل علـى خلـق نـوع مـن التـوازن والتناسـب الـذي يكسـب الـنص حُسْـنًا وبهـاءً، وتمـنح الـنص حيـاة وحيويـة ونشـاطًا

([1]) ابن جعفر، قدامه، نقد الشعر، مصدر سابق: ج2 ص15.

([2]) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، مصدر سابق: ج1، ص337.

([3]) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط/1، 2000م، ج1، ص424.

أيضًا، فتجانس الألفاظ وتوازن الجمل المتقابلة ينشئ نغمًا صوتيًّا ينسجم ومكونات النص الأخرى.

أما من جهة المضمون فأثرها واضح جليٌّ في إظهار المعنى، وذلك عن طريق ذكر الشيء ومقابله، لاسيما والمقابلة تقوم على مقارنة بين طرفيها، عندها يظهر مقصود الشاعر وما يبتغيه من ورائها، كما أنَّ أثرها في النص يكون بعد ذلك واضحًا لا تخطئه الأسماع[1].

في ضوء ما تقدم نقرأ قول **امرئ القيس**[2]:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

يصف الشاعر في هذا البيت المشهور سرعة فرسه وذلك من خلال مقابلة كل من **(مكر مفر، مقبل مدبر)**، فاختيار **امرئ القيس** لهذه الصيغ التي تدل على المبالغة **(مكر مفر)** مع اسم الفاعل **(مقبل مدبر)** ليقدم فرسه في صورة يصعب تخيلها، فالفرس يكر ويفر، ويقبل ويدبر في آن، وذلك كله لإثبات ما يتمتع به فرس الشاعر من سرعة وقوة، وكأن الزمان يتوقف، والكر والفر والإقبال والإدبار يكونان في اتجاه واحد بحيث لا يمكن إدراك هذه الحركة السريعة، ويتأكد ذلك من خلال تشبيه الفرس بـ**(جلمود صخر)**، الذي يدفعه الماء من أعلى إلى أسفل في اتجاه واحد.

وبالانتقال إلى معلقة **عبيد الأبرص** نقرأ قوله[3]:

([1]) أبو ستيت، الشحات محمد، دراسات منهجية في علم البديع، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ط/1، د/ت، ص66، 67.

([2]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص19.

([3]) ينظر: "ديوان عبيد بن الأبرص": ص22.

قَدْ يُوصِلُ النَّازِحُ النَّائِي وَقَــدْ يُقْطَــعُ ذُو السُّــهْمَةِ الْقَرِيــبُ[1]

يقابـل الشـاعر فـي هـذا البيـت بـين كـل مـن **(يوصـل ويقطـع، النـائي، والقريـب)**، حيـث تشـكِّل هـذه المفـرداتُ المتضـادة تقـابلًا بـين معنيـين مختلفـين، وذلـك لبيـان أن الإنسـان البعيـد **(النـائي)** قـد يجـد مـن يصـله، كمـا أن القريـب قـد يهجـر **(يقطـع)**، ولا يجـد مـن يصـله، مـن هنـا يتضـح دور المقابلـة فـي إبـراز المعـاني وتقـديمها فـي صـورة يكـون لهـا أثرها في نفس السامع.

وفي معلقة **عمرو بن كلثوم** نعاين المقابلة في موضعين، أولهما قوله[2]:

بِأَنَّــا نُـورِدُ الرَّايَـاتِ بِيضًا وَنُصْـدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

فالتضـاد بـين كـل مـن **(نـورد، نصـدر)** و **(بيضًـا، حمـرًا)** يشـكل تقـابلًا لفظيًّـا يبـرز مـن خلالـه الشـاعر قـوة قبيلتـه، إذ جعـل الرايـاتِ فـي صـورة الإبـل التـي تـرد المـاء وتصـدر عنـه وقـد ارتـوت، فالرايـات البـيض تـرد المعركـة عطشـى ثـم تصـدر، وقـد تغيَّـر لونهـا بعـد أن ارتوت بدماء العدو.

مـن هنـا يظهـر أثـر المقابلـة التـي وظَّفهـا الشـاعر عـن طريـق الاسـتعارة، ليقـدم لنـا صورة متكاملة لمشهد المعركة.

وثانيهما قوله[3]:

وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَـا وَنَحْنُ الْآخِـذُونَ لِمَا رَضِينَـا

([1]) السُّهْمَةُ: الْقَرَابَةُ. ينظر: "لسان العرب": (سهم).

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص71.

([3]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص83.

يظهر التقابل بين **(التاركون، الآخذون)** و: **(سخطنا، رضينا)**، فكل كلمة من الكلمات السابقة تشكل تضادًا مع الكلمة التي تليها، ليحقق الشاعر من خلال هذا التضاد المعنى الذي يريد إيصاله للسامع؛ وهو جعْلُ قبيلتِه ذاتَ سيادةٍ وقوة، إذ لا يمكن لأحد أن يفرض عليها شيء، بل الأمر يعود لها في أخذ ما تشاء وترك ما تشاء، كما لا يخفى دور هذه المقابلة في خلق نوع من الانسجام المعنوي والإيقاعي الذي يشكله هذا البيت بالنظر إلى النص الكلي للقصيدة.

وبالانتقال إلى **معلقة زهير بن أبي سلمى** نقرأ قوله[1]:

وَإِنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الْفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ

فالمقابلة بين **(السفاهة والحلم)** وبين **(الشيخ والفتى)** تكسِبُ المعنى قوةً من خلال الحكمة التي أفرغها الشاعر في هذا البيت؛ ذلك أنَّ من أمضى جلَّ عمره في سفهةٍ وطيش يكون أبعدَ ما يكون من سداد الرأي والحلم، بخلاف من لا يزال صغيرًا في السن، فهذا – وإن كان سفيها – ربما ينصلح حاله، ويعود إلى جادة الطريق.

ونعاين المقابلة في معلقة **الحارث بن حلزة اليشكري**، إذ يقول[2]:

لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السَّهْـ.....ـلِ وَلَا يَنْفَعُ الذَّلِيلَ النَّجَاءُ

فالتضاد في البيت يقع بين أكثر من لفظين **(العزيز، الذليل)** و **(السهل، النجاء)** فيُشكّل تقابلًا معنويًّا، ويعقد مقارنة بين أمرين مختلفين؛ فالعزيز لا يمكنه البقاء في الأرض المنبسطة، كما أن الذليل لا يغني عنه المكان المرتفع شيئًا من خلال هذه المقارنة التي كانت المقابلة وسيلتها.

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سلمى": ص112.

([2]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص69.

يتضح مما تقدم أن المقابلة أحدُ العناصر المهمة في إغناء المعنى، وذلك من خلال ما يعقده الشاعر من مقارنات، فهي طباقٌ مركّب، يتجاوز حدود الكلمات لتكوَّن علاقة بين التراكيب.

الفصل الثالث: الموسيقى والإيقاع

1/ تقديم

2/ الجناس

1/2/ الجناس التام

2/2/ الجناس الناقص

3/2/ الجناس الاشتقاقي

3/ حسن التقسيم

1/3/ الترصيع

2/3/ التشطير

4/ رد العجز على الصدر

5/ التكرار

1/5/ تكرار حرف

2/5/ تكرار مقطع

1/ تقديم:

ينهض الإيقاع على التكرار والانتظام، فهو حركة تتكرر بشكل منتظم في النص، لذا يمكن القول: إن "**الإيقاعَ لا يتمُّ بمجردِ حدوثِ هذه الحركةِ دونَ انتظامٍ يحددُ أبعادَهَا، ويلمُّ عناصرَها**"[1]. فالإيقاع ظاهرة صوتية توظف البعد الزمنيَّ للغة من خلال تقسيم الوحدات الصوتية إلى أجزاء متساوية ومنتظمة، فهو يتكوَّن من التكرار المنظم، "**ويتمددُ بالحركة التي يتم تقسيمُ الوحداتِ اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية، وضرورة تنظيم الوحدات الصوتية بطريقة تكرر حدوثها**"[2].

من هنا ستعاين هذه الدراسة الإيقاع في بعده الصوتي الذي يتمثل في التكرار، وكذلك الجناس الذي يراه الباحث متضمّنًا نوعًا من التكرار اللفظي، "**فلا يخفى ما في الجناس من الاستدعاء لميل السامع، لأنّ النفسَ ترى حسنَ الإفادة، والصورةِ صورة تكرار وإعادة**"[3]؛ إذ يُفهم من كلام صاحب "**جواهر البلاغة**" السابق معلّقًا على إحدى الآيات القرآنية أنه يُلمّح للتكرار الكامن في الجناس، وهو ما يمكن أنْ يُقال عن حسن التقسيم، ورد الصدر على العجز التي تُمثّل أنواعًا بديعية لفظية، تقوم العلاقة فيها على التشابه اللفظي.

([1]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص305.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى (ت/1362هـ)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د/ط، د/ت: ج1، ص329.

2/ الجناس:

يمكن أن يُقْرَأَ الجناس التام ضمنَ تكرار الكلمة، غير أنه تكرارٌ من نوع خاصٍّ يقتضي أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا.

والجناس ظاهرة إيقاعية صوتية تنشأ من تماثل الكلمات وتشابهها، فهو كما يعرفه **ابن المعتز**: "**أنْ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها**"[1]، فهو إذن تكرارٌ للكلمة بشرط أن تؤدي معنيين مختلفين، فحقيقة الجناس كما يرى **ابن الأثير**: **أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا**[2].

من هنا يمكن القول: إنّ الجناس ينطوي على إيقاع صوتيٍّ ومعنويٍّ في الآن ذاته؛ ذلك أنه يكرر مفرداتٍ بعينها، تحمل معاني مختلفة، غير أننا معنيون في هذا الفصل بدراسة الجانب الصوتي للجناس بوصفه بانيًا للإيقاع.

1/2/ الجناس التام:

يقتضي الجناس التامُّ اتفاق الكلمتين في أربعة أشياء؛ **فهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها،**

([1]) ابن المعتز، البديع في البديع، مصدر سابق، ص108.

([2]) ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج/1، ص241.

وترتيبها[1]. أما إذا خالفت إحدى الكلمتين الأخرى في واحدٍ من هذه الأمور فإنه لا يعدُّ جناسًا تامًّا.

وبالعودة إلى المعلقات موضوع الدراسة، نلحظ أن الجناس التام لا يسجل حضورا فيها، إلا في موضع واحد في معلقة **زهير بن أبي سلمى**، حيث يقول[2]:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

يبدو واضحا اتفاق كلمتي **(أسباب)** في الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافهما في المعنى، حيث دلت لفظة **(أسباب)** الأولى على مسببات المنايا، في حين أن لفظة **(أسباب)** الثانية تعني الطرق التي تؤدي إلى السماء، وهو ما يجعل العلاقة بين مفردتي **(أسباب)** تُقرَأُ في ضوء مفهوم الجناس التام والتكرار أيضًا، وبالرغم من أن الجناس التامَّ يلعب دورًا مهمًّا في بناء إيقاع البيت من خلال تكرار مفردة **(أسباب)**، غير أن دوره جزئيٌّ، لا يتجاوز حدودَ هذا البيت، ليشكل ظاهرة كلية تشيع في القصيدة كلها، وذلك أن إيقاع القصيدة ينشأ من وجود التكرار بشكل كلي منتظم.

([1]) الصعيدي، عبد المتعال (ت/1391هـ)، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط/17، 1426هـ-2005م. ج4، ص640.

([2]) ينظر: "ديوان زهير": ص111.

2/ 2/ الجناس الناقص:

يمثل الجناس الناقص خروجًا على الجناس التام من خلال الاختلاف في عدد الحروف بين الكلمتين، **فهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الأحرف، وسُمّي ناقصًا لنقصان الحروف في إحدى اللفظتين عن الأخرى في حرف أو حرفين**[1].

يسجل الجناس الناقص حضورًا لافتًا في المعلقات، وستكتفي هذه الدراسة بإيراد نماذج منه، لتقف على دوره في تشكيل الإيقاع؛ إذ يمكن القول: إن الجناس الناقص – بوصفه نوعًا من أنواع البديع القائم على ترديد بعض الحروف مما يسم الكلمات بتشابه لفظي – يعد بانيًا مهمًّا لإيقاع النص.

ومن المعلقات التي انطوت على الجناس الناقص معلقة **الأعشى**، حيث نقرأ[2]:

وَدّعْ هُرَيْـرَةَ إنّ الـرَّكْـبَ مـرْتَـحِـلُ وَهَـلْ تُطِـيقُ وَداعًـا أَيُّـهَا الـرَّجُـلُ؟

غَرَّاءُ فَرْعَـاءُ مَصقُـولٌ عَوَارِضُـهَا تَمشِي الهُوَينَى كَمَا يَمشِي الوَجِي الوَجِلُ

يتجلى الجناس الناقص في ثلاثة مواضع:

الأول: في العلاقة بين مفردتي: **(مرتحل، الرجل)**.

والثاني: في كلمتي: **(غراء، فرعاء)**.

([1]) العوفي، سعد بخيت عمران، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1429 – 1430هـ، ص148.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص55.

والثالث: في كلمتي **(الوجي، الوجل)**. وفي هذه المواضع خالفت إحدى الكلمتين الأخرى في عدد الحروف بزيادة إحداهما عن الأخرى حرفًا، واختلافها عنها في حرف، من هنا يبدو لنا أن الجناس الناقص في البيتين يتضافر مع تكرار مفردة **(يمشي)**، لينتج نوعًا من إيقاع التماثل.

ومن أمثلة الجناس الناقص في معلقة **الأعشى** قوله[1]:

وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلَائِمُنِي فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبٌّ كُلُّهُ تَبِلُ

فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمَخْبُولٌ وَمُخْتَبِلُ

يهَبُ الجناسُ الناقصُ البيتينِ وحدةً إيقاعيةً تتمثل في العلاقة التي يوجدها بين البيت الأول والثاني، وهي علاقة صوتية ومعنوية أيضا، فالعلاقة بين مفردتي **(تبل، ومختبل)** تُقْرَأُ ضمن الجناس الناقص، كما أن مفردة **(مختبل)** ترتبط بعلاقة داخل البيت نفسه مع مفردة **(مخبول)**، وهي أيضًا تندرج ضمن الجناس الناقص.

من هنا نقول: إن الجناس الناقص عملَ على تشكيل الإيقاع، فمثَّل نوعًا من التكرار الصوتي الأفقي العمودي، ليسم الإيقاع بطابع خاص، كما أن البيتين أفادا من تكرار مفردة **(الحب)** في تشكيل الإيقاع. وبالعودة إلى المعلقة نقرأ أيضا[2]:

وَقَدْ أَقُودُ الصِّبَى يَوْمًا فَيَتْبَعُنِي وَقَدْ يُصَاحِبُنِي ذُو الشِّرَّةِ الْغَزِلُ

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

([1]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص57.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص59.

يبرزُ التكرار في البيتين من خلال تكرار (قد) ثلاث مرات، كما يحضر الجناس الناقص الذي يجمع بين مفردتي **(وقد أقود)** في البيت الأول، وبين عدة مفردات في عجز البيت الثاني، حيث يُبنى الشطر كله على الجناس الناقص في البيت الذي يُمثّل جزءًا من بنيةٍ إيقاعيةٍ كليةٍ قائمةٍ على التكرار والجناس الناقص الذي يتجلّى في أبرز صورة له في عجز البيت الثاني الذي يتكون من ثلاثة أحرف فقط، تشكل خمس كلمات متتالية، تتشابه صوتيًّا وتختلفُ في المعنى.

ويشكل الجناس الناقص مكونًا من مكونات الإيقاع في معلقة **عمرو بن كلثوم** التي تتميز بإيقاعها العالي؛ إذ إنها تتكئ على إيقاع صاخبٍ يحاكي روح المعركة، ويؤدي دور النشيد الجماعي[1]. هذا ما يفسر الحضور البارز للتكرار، ومنه الجناس الناقص، حيث نقرأ[2]:

مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ نَجُذَّ الْحَبْلَ أَوْ نَقِصِ الْقَرِينَا

تبدو العلاقة بين مفردتي **(قرينتنا، القرينا)** علاقة صوتية تندرج ضمن الجناس الناقص، الذي يشكل تناسقًا إيقاعيًّا بينهما، وهو ما يُمثّل نوعًا من أنواع إيقاع التماثل الذي هو في الأساس إيقاعٌ صوتي.

ومن الجناس الناقص في المعلقة قوله[3]:

إِذَا وُضِعَتْ عَلَى الْأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا

([1]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص125.

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص81.

([3]) المصدر نفسه: ص85.

فالعلاقة بين مفردتي **(جلود، جون)** تُقْرَأُ في سياق الجناس الناقص الذي يلعب دورًا داخل البيت الواحد في تشكيل الإيقاع، لكن ذلك لا ينفي أن للجناس الناقص دورًا إيقاعيًّا يتجسد أحيانًا في ربطه بين بيتين أو أكثر؛ أي أنَّ الجناس الناقص يتحول إلى رابط صوتي وإيقاعيٍّ يربط بين الأبيات، من ذلك قول **عمرو بن كلثوم**[1]:

لَتَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاسًا وَبِيــضًا وَأَسْرَى فِي الْحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا

تَرَانَا بَارِزِينَ وَكُــلُّ حَيٍّ قَدِ اتَّخَــذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا

يتخذ الجناس الناقص شكلًا عموديًّا يجمع بين البيتين من خلال مفردتي **(مقرنينا، قرينا)**، ليصبح الجناس الناقص هنا رابطًا إيقاعيًّا ينضاف إلى رابطيِ الوزن والروي، وهو ما يهب البيتينِ وحدة إيقاعية.

ومن نماذج هذا الجناس الناقص ذي الطابع العمودي قوله[2]:

إِذَا مَا الْمَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبَيْنَا أَنْ نُــــقِرَّ الــذُّلَّ فِينَا

مَلَأْنَا الْــبَرَّ حَتَّى ضَــاقَ عَنَّا وَنَحْنُ الْبَحْرُ نَمْــلَؤُهُ سَفِينَا

تهب العلاقة بين مفردتي **(فينــا، ســفينا)** البيتين نوعًا من الاتساق الصوتي الإيقاعي القائم على تشابه الحروف، وفي ضوء هذه العلاقة نقرأُ أيضا مفردة **(أَبَيْنَــا)** التي ترتبط بالمفردتين السابقتين أيضًا، ولكن على نحو أضعف؛ إذ إنها تشترك معهما في ثلاثة أحرف فقط، والملاحظ أن هذه الكلمات الثلاث تشكل نوعًا من التدرج الإيقاعي من خلال حروفها التي تتغيّر أو تزداد حرفًا كما في الانتقال من **(فينــا)** إلى

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص86-87.

([2]) المصدر نفسه: ص90 - 91.

(سفينا)، وهو انتقال إيقاعيّ، لكنّه يتواءم مع الانتقال الدلالي من عدم إقرار الذل إلى إظهار القوة التي تتجلّى في البيت الثاني.

هكذا يلعب هذا النوع من الجناس الناقص دورًا مهمًّا في الربط بين الأبيات إيقاعيًّا؛ إذ إنه يتجاوز حدود البيت الواحد، ليحضر في بيتين أو أكثر، وهو ما سنعاينه في معلقة **لبيد بن ربيعة**، حيث نطالع قوله[1]:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا

تتسم العلاقة بين مفردتي **(حلالها، حرامها)** بأنها تجمع بين نوعين من أنواع البديع هما: الجناس الناقص، والطباق، وهذا يجعلهما تمثلان دورًا مهمًّا في تشكيل الإيقاع الداخلي للبيت، فالتجانس اللفظي بينهما يقابله التقابل المعنوي بينهما، مما يمنحهما القدرة على بناء الإيقاع الصوتي والمعنوي في الوقت نفسه، وتسهمان في بناء إيقاع التماثل والتقابل، وبالعودة إلى البيت يتضح لنا أن مفردتي **(حلالها، وحرامها)** تشكلان نوعًا من تفصيل المجمل في قوله: **(حجج)**؛ إذ بعد ذكر الزمن على الإطلاق من خلال معنى السنوات الحاضر في **(حجج)**، عاد ليفصِّل بذكر الشهور التي تنقسم إلى شهور حل، وشهور حرم، وهو ما يجعل الطباق أكثر جلاءً، دون أنْ ينفي ذلك فرضيّة الجناس الناقص الكامن فيهما.

من هنا ندرك أن نوعي البديع المتمثلين في الجناس الناقص والطباق قد لعبا دورًا مهمًّا في تشكيل الإيقاع الذي لا ينفصل عن تشكيل المعنى القائم على الطباق الذي يجعل الشهور نوعين متقابلين، كما أنّ الجمع بين النوعين المتقابلين يشكّل زمنًا كليًّا يتمثل في الحجج، ويبني

([1]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص164.

في الوقت نفسه الإيقاع على مستويي الصوت والمعنى، فالمفردتان تتقاربان، وتتناقضان في الآن ذاته. ومن الجناس الناقص قوله[1]:

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا فَتَكَنَّسُوا قُطُـــنًا تَصِرُّ خِيَامُهَا

ينطوي البيتُ على جناس ناقص بين مفردتي **(الحيّ، والحين)**، حيث تزيد إحداهما عن الأخرى حرفًا، وهو ما شكّل نوعًا من التدرج الإيقاعي، فالانتقال من مفردة **(الحي)**، إلى مفردة **(حين)**، هو انتقال صوتي بزيادة حرف النون، كما أن حضور حرفِ (الحاء) في ثلاث مفردات متتالية أسهم بشكل كبير في تشكيل الإيقاع الصوتي للبيت.

وبالعودة إلى مفردتي **(الحي، والحين)** يمكن أن نقرأ العلاقة بينهما من جهة أخرى، فبالإضافة إلى أنهما تجمعهما علاقة بديعية تتمثّل في الجناس الناقص، تحظى المفردتان بنوع آخرَ من العلاقة؛ ذلك أنّ إحداهما تحيل على المكان، والأخرى تحيل على الزمن، فالانتقال من مفردة **(الحي)** إلى مفردة **(الحين)**، هو انتقال من المكان إلى الزمان، وهو انتقال يتفق مع موضوع الرحلة، ومع التحوّل الإيقاعي الجزئي بزيادة حرف، فالرحلة انتقال عن المكان، ودخول في الزمن، والجناس الناقص في البيت انتقال من مفرة **(الحي)** إلى مفردة **(الحين)**.

من هنا يمكن القول: إن البديع الماثل في الجناس الناقص يعمل على مستويين: إيقاعي، ودلالي، لنكون إزاء حالة من التماهي بين الجانب الصوتي للمفردتين والجانب المعنوي لهما، ومن الجناس الناقص قوله[2]:

بِمَشَارِقِ الْجَبَلَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرٍ فَتَضَـــمَّنَتْهَا فَـرْدَةٌ فَرُخَـامُهَا[1]

([1]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص166.

([2]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص167.

فَصُوَائِقٌ إِنْ أَيْمَنَتْ فَمَـظِنَّةٌ فِيهَا وِحَافُ الْقَهْرِ أَوْ طِلْخَامُهَا[2]

يؤدي الجناس الناقص في البيتين وظيفتين: إيقاعية، وأخرى بنائية، فالجناس الناقص بين مفردتي: **(رخامها، وطلخامها)** يمنحُ البيتين وحدةً إيقاعية من خلال اتفاقِ آخر مفردتينِ في خمسة أحرف، كما أن هذه الوحدةَ الناشئة عن حضور البديع المتمثل في الجناس الناقص تتناسب مع معنى البيتين اللذينِ يصورانِ المكان، فالجامع بينهما في المعنى أنهما يحيلان على مواضع متصلة، فالحضور الأبرز فيهما للمكان، فالجبلان هما جبلا **(حيي)**، و**(محجل)** جبل آخر، و**(فردة)** جبل منفرد، و**(رخام)** أرض متصلة به، و**(صوائق)** موضع معروف، وكذلك **(خاف القهر)** موضع آخر، و**(طلخام)** موضع معروف أيضا[3].

من هنا يتضح لنا أن الجناس الناقص بين مفردتين في بيتين يعملُ على منحِ البيتين نوعًا من الترابط الإيقاعي والمعنوي أيضًا، فمعنى البيتين متسقٌ من خلال حضور المكان فيهما، وهي أماكن مترابطة، لذا جاءت البنية الصوتية والمعنى مترابطين أيضًا، لذا يمكن القول: إن الجناس الناقص بوصفه نوعًا من أنواع البديع لا يقوم بدورٍ في تشكيل الإيقاع فقط، وإنما ينهضُ بدورٍ في بناء المعنى أيضًا.

([1]) فردة: جبل في ديار طيّئ يقال له فردة الشموس، وقيل: ماء لجرم في ديار طيّئ هناك قبر زيد الخيل. ينظر: الحموي، "معجم البلدان"، مصدر سابق: 248/4. مُحَجَّر: جبل في ديار طيّئ. ينظر: الحموي، "معجم البلدان"، مصدر سابق: 60/5.

رُخَام: بضم أوّله، وهو في اللغة حجر أبيض: موضع في جبال طيّئ. ينظر: الحموي، "معجم البلدان"، مصدر سابق: 37/3.

([2]) طلخام، قال ياقوت الحموي: طلحام: بالحاء المهملة. موضع. ينظر: الحموي، "معجم البلدان"، مصدر سابق: 38/4، و"لسان العرب": (طلحم).

([3]) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص179.

يتداخل الجناس الناقص أحيانًا مع ألوان بديعة أخرى، كأنْ يكون الجناسُ ناقصًا، ومزدوجًا في الوقت نفسه، والجناس المزدوج هو ما توالى فيه متجانسان، ويُسمّى أيضا المكرّر[1]، فإذا "**ولي أحدُ المتجانسيْن الآخرَ سُمّي مزدوجًا ومكرّرًا ومردّدًا**"[2]، ومثاله من معلقة **لبيد بن ربيعة**[3]:

وَرَمَى دَوابِرَهَا السَّفَى وَتَهَيَّجَتْ رِيحُ المَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا[4]

فالعلاقة بين مفردتي **(سومها، وسهامها)** تُقْرَأُ في ضوء الجناس الناقص، وبما أن المفردتين توالتا دون أن يَفْصِلَ بينهما فاصل، فإنهما تشكِّلان جناسًا مزدوجًا متكررًا؛ إذ يتضح من خلال تسميةِ هذا النوع من أنواع من البديع بالجناس المكرر، أن العلاقةَ وثيقة بين الجناس والتكرار على نحو ما ذهبت إليه هذه الدراسة.

وبالعودة إلى البيت نقفُ على الدورِ البارز للجناس الناقص في بناء الإيقاع الصوتي الناشئ عن تكرار حروف السين والميم والهاء والألف في كلمتين متجاورتين، وهو تكرار متدرج، حيث تزيد مفردة **(سهامها)** عن مفردة **(سومها)** بحرف، وتختلف عنها بحرف. كما أن الانتقال الصوتي من الواو في **(سومها)**، إلى الألف في **(سهامها)** يمثّل تنوّعًا صوتيًّا إيقاعيًّا.

يأخذ الجناس الناقص شكلًا عموديًا يجمعُ بين عدة أبيات في بعض الأحيان، ومن أمثلة ذلك قول **لبيد** أيضًا[1]:

([1]) أبو ستيت، الشحات محمد، دراسات منهجية في علم البديع، مصدر سابق، ص213.

([2]) الصعيدي، عبد المتعال (ت/1391هـ)، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب ط/17، 1426هـ-2005م، ص646.

([3]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص169.

([4]) الدوابر: مآخير الحوافر. ينظر: "لسان العرب": (دبر).

السَّفى: شَوْكُ البُهْمَى والسُّنْبُلِ وكلِّ شَيْءٍ لَهُ شَوْك. ينظر: "لسان العرب": (سفى).

فَمَضَى وَقَدَّمَـــهَا وَكَانَتْ عَادَةً مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْــدَامُهَا[2]

فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُـــــورَةً مُتَجَاوِرًا قُلَّامُـهَا[3]

مَحْفُوفَةً وَسْطَ الْـــيَرَاعِ يُظِلُّهَا مِنْهُ مُصَـــــرَّعُ غَابَةٍ وَقِيَامُهَا[4]

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِـــــيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصِّوَارِ قِوَامُـهَا[5]

يشكل الجناس الناقص في الأبيات السابقة وحدةً إيقاعية، من خلال اشتراكِ أواخر الأبيات في خمسة أحرف مع اختلافِ هذه الكلمات في المعاني؛ حيث إنَّ مجيء أواخرِ الأبيات بهذه الصور يخدمُ المعنى الذي يدورُ في فلك الناقة، لتكونَ أمام وحدةٍ معنويةٍ تتجلَّى من خلال وحدة الموضوع، تقابلها وحدةٌ صوتية تَبْرَزُ من خلالِ الجناس الناقص، وبالعودةِ إلى الأبياتِ نقف على لونٍ بديعيٍّ آخرَ في البيت الأول، ذلك أنَّ العلاقةَ بين كلمتي **(قَدَّمَها)** **(إقدامها)**، تُعدّ من الإرصاد، فمفردة **(قدمها)** فيها إرصاد، لأنه يدل على أنَّ مادة العجر من (قدم)، وتكمن قيمة

([1]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص170-171.

([2]) التَّعْرِيدُ: الفِرارُ، وَقِيلَ: التَّعْرِيدُ: سرعةُ الذَّهَابِ فِي الْهَزِيمَةِ. ينظر: "لسان العرب": (عرد).

([3]) السَّرِيُّ: النَّهْرُ، وَقِيلَ: الجَدْول، وَقِيلَ: النَّهْر الصَّغِيرُ كالجَدْول يَجْرِي إِلَى النَّخْل. ينظر: "لسان العرب": (سري).

السجر: عين مسجورة: سَّاكِنة مُمْتَلِئة. ينظر: "لسان العرب": (سجر).

القُلَّام: ضَرْبٌ مِنَ نبت الحَمْض. ينظر: "لسان العرب": (قلم).

([4]) الْيَرَاعُ: القَصَبُ. ينظر: "لسان العرب": (يرع).

([5]) المَسْبُوعةُ: الْبَقَرَةُ الَّتِي أَكَل السبعُ ولدَها. ينظر: "لسان العرب": (سبع).

الهادِيَةُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: أَوَّلُه، وَمَا تقَدَّمَ مِنْهُ، وَلِهَذَا قِيلَ: أَقْبَلَتْ هَوَادِي الخيلِ إذا بَدَتْ أَعْناقُها. ينظر: "لسان العرب": (هدي).

الصِّوَارُ والصُّوَارُ: القَطيع مِنَ البَقَر، وَالْعَدَدُ أَصْوِرَة وَالْجَمْعُ صِيران. ينظر: "لسان العرب": (صور).

قِوَام: مِلاكُ الأمر. ينظر: "لسان العرب": (قوم).

الإرصاد فيما يحدثه في نفس القارئ من ارتياح، لما نتوقعه من الكلمات استهلالا بقوله: (قدامها)، وهو ما يؤدي إلى تمكين المعنى في ذهن السامع[1].

ومن الجناس الناقص الذي يأخذ بعدًا عموديًّا بين بيتين قوله[2]:

فَلَحِقْنَ وَاعْتَـــــكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَـــــدُّهَا وَتَمَامُهَا[3]

لِتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَـــــنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الْحُتُوفِ حِمَامُهَا[4]

يبدو من الواضح ارتباط البيتين في المعنى الذي لا يكتمل إلا في البيت الثاني، وهذا الارتباطُ المعنويُّ يماثله ارتباط صوتي إيقاعي أوجدَه الجناس الناقص بين كلمتي **(تمامها، حِمامها)** اللتين تتسمانِ بنوع من الاتساق المعنوي؛ ذلك أنَّ التمام صفة للرمح، وهو أداة الحِمام والقتل، من هنا يتضح لنا أن الانتقالَ من مفردة (تمامها)، إلى مفردة (حِمامها) انتقال صوتي ومعنوي. وفي ضوء هذه الرؤية للجناس الناقص نقرأ البيتين التاليين[5]:

فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا هَبَطَا تَبَالَةَ مُخْصِبًا أَهْضَامُهَا[6]

([1]) ينظر: شادي، محمد إبراهيم، من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن، مطبعة السعادة، 1987م، ص139.

([2]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص174.

([3]) عكر واعتكر: عطف، والعَكّار: الَّذِي يُوَلِّي فِي الْحُرُوبِ ثُمَّ يَكُرُّ رَاجِعًا. ينظر: "لسان العرب": (عكر).
المَدَرِيَّةُ: رِماحٌ كَانَتْ تُرَكَّبُ فِيهَا القُرونُ المُحدّدةُ مكانَ الأَسِنَّة، وهي في قول لبيد: القرون. ينظر: "لسان العرب": (مدر).
السَّمْهَرِيَّةُ: القَنَاةُ الصُّلْبَةُ، وَيُقَالُ: هِيَ مَنْسُوبَةٌ إِلى سَمْهَرٍ، اسْمِ رَجُلٍ كَانَ يُقَوِّمُ الرماحَ. ينظر: "لسان العرب": (سمهر).

([4]) حُمَّ: قُدِّرَ، والحِمَام: الموت. ينظر: "لسان العرب": (حمم).

([5]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص178.

([6]) الجنيب: الغريب. ينظر: "مختار الصحاح": (جنب). تَبَالة: بَلَدٌ بِالْيَمَنِ خَصْبة. ينظر: "لسان العرب": (تبل).
(تبل). أَهْضَامُ تَبالةَ: مَا اطمأَنَّ مِنَ الأَرض بَيْنَ جِبالها، أو: قُرَاها. ينظر: "لسان العرب": (تبل).

تَأْوِي إِلَى الْأَطْنَـــابِ كُلُّ رَذِيَّةٍ مِثْلُ الْبَلِيَّةِ قَالِـــصٌ أَهْدَامُهَا[1]

ينطوي البيتان على جناس ناقص بين كلمتي **(أهضامها، أهدامها)**، وهما على رغم اختلافهما في المعنى فإنهما يتفقان في الحروف فيما عدا حرفًا واحدًا، لكن ذلك لا يمنع من وجود علاقةٍ معنوية بين البيتين، فالمعنى في البيت الثاني يكمِّل المعنى في البيت الأول، فالأضيافُ والجيرانُ الغرباء عند الشاعر كأنهم نازلون هذا الوادي في حال كثرة نباته، فتأوي إلى أطنابِ بيته كلُّ مسكينةٍ ضعيفة قصيرةِ الأخلاق التي عليها، لما بها من الفقر والمسكنة، وهي تشبه البلية في قلة تصرفها، وعجزها عن الكسب وامتناع الرزق منها[2].

ونقرأ في ضوء ما ذكر سابقًا عن الجناس الناقص الذي يمكن أن نعدَّه مزدوجًا؛ أي مكررًا، البيت التالي[3]:

وَإِذَا الْأَمَانَةُ قُسِّمَتْ فِي مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَوْفَرِ حَظِّنَا قَسَّامُهَا

إنَّ تجاورَ كلمتي (أوفى)، (أوفر) يجعلهما تتدرجانِ ضمنَ جناسٍ مزدوجٍ الذي يقتضي أن تتوالى الكلمتانِ المتجانستان، كما أنَّ البيتَ ينطوي على إرصادٍ في مفردة (قسمت) التي توحي بالجذرِ اللغوي لـ(قسَّامها)، فالإرصاد، كما يعرّفه ابن الأثير، هو "**أنْ يبنيَ الشاعرُ البيتَ من**

([1]) الأَطْنابُ: جمعُ طُنُب، وهو حَبْلٌ طَوِيلٌ يُشَدُّ بِهِ البيتُ والسُّرادقُ، بَيْنَ الأَرض وَالطَّرَائِقِ. ينظر: "لسان العرب": (طنب).

الرَّذِيَّة: النَّاقَةُ الْمَهْزُولَةُ مِنَ السَّيْرِ. ينظر: "لسان العرب": (رذي).

البَلِيَّة في الأصل: النَّاقَةُ أَو الدَّابَّةُ الَّتِي كَانَتْ تُعْقَلُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ، تُشدّ عِنْدَ قَبْرِ صَاحِبِهَا لَا تُعْلَفُ وَلَا تُسْقَى حَتَّى تَمُوتَ. ينظر: "لسان العرب": (بلي).

رذية مهزولة: يريد امرأة، شبهها بالبلية من الإبل، قالص: مرتفع، أهدامها: خلقان ثيابها. ينظر: "المعاني الكبير في أبيات المعاني لابن قتيبة": 567/1.

([2]) ينظر: الزوزني، "شرح المعلقات السبع"، مصدر سابق: ص199.

([3]) ينظر: "ديوان لبيد بن ربيعة": ص180.

شعرِهِ على قافيةِ قد أرصدَها له؛ أي أعدّها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عُرف ما يأتي به في قافيته، وذلك من محمود الصنعة، فإنّ خير الكلام ما دلّ بعضه على بعض"[1]، وهو في حقيقته تكرارٌ أيضا لحروفٍ بعينها، من هنا يمكن القول: إنَّ الجناسَ الناقصَ يعدُّ من أهم العناصر البيانية للإيقاع الصوتي، وهو كما عايناه على نوعين، نوع يجمع بين كلمات في البيت نفسه على نحو أفقي، ونوع يجمع بين كلمات في عدة أبيات، ويأخذ شكلًا عموديًّا، ويسهم في منح هذه الأبيات نسقًا صوتيًا، ووحدةً إيقاعيةً ترتبط في الغالب بوحدة المعنى.

([1]) ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج2، ص329.

3/2/ الجناس الاشتقاقي:

يتسم الجناسُ الاشتقاقي بأنه نوعُ التكرارِ لجذر الكلمات بصورة أو بأخرى؛ ذلك أن الكلمتينِ تشتركانِ في جذر لغوي، وتختلفان في البناء الصرفي، فالجناس الاشتقاقي هو "**أن يجمع اللفظان الاشتقاق: بمعنى أن يرجع اللفظان إلى أصل واحد في اللغة**"[1]. من هنا يتضح لنا أن الجناس الاشتقاقي هو في حقيقته تكرارٌ لكلماتٍ بصيغٍ صرفيةٍ مختلفة، تشترك في المعنى، وتختصُّ كلُّ مفردةٍ عن غيرها بمعنًى خاص، فقد تختلفُ صيغُ الفعل من الماضي إلى زمن آخر، أو تختلفُ الكلمتان من صيغةِ الفعل إلى المصدر، أو اسم الفاعل، وهكذا.

ويشكل هذا النوع البديعي المتمثل في الجناس الاشتقاقي حضورًا لافتًا في المعلقات، ويؤدي دورًا مهما في بناء إيقاعها الصوتي، وهذا يؤكد حضورَ بعضِ أنواع البديع التي تشكل ملمحًا فنيًّا في مرحلةٍ مبكرة من الشعر العربي، ألا وهو الشعر الجاهلي، ومن المعلقات التي يحضر فيها هذا اللون البديعي معلقة **عمرو بن كلثوم**، ومن ذلك قوله[2]:

وَمَأْكَمَةً يَضِيقُ الْبَابُ عَنْهَا وَكَشْحًا قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا[3]

وَسَارِيَتَيْ بَلَنْطٍ أَوْ رُخَـــامٍ يَرِنُّ خُشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِينَا[4]

([1]) العوفي، سعد بخيت عمران، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دراسة تحليلية تقويمية، مصدر سابق، ص149.

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص69.

([3]) المَأْكَمَةُ: العَجِيزةُ. ينظر: "لسان العرب": (أكم). الكَشْحُ: مَا بَيْنَ الْخَاصِرَةِ إِلى الضِّلَعِ الخَلف. ينظر: "لسان العرب": (كشح).

([4]) البَلَنْطُ: شيءٌ يُشْبِهُ الرُّخامَ إِلا أَنَّ الرُّخَامَ أَهش مِنْهُ وأَرْخى. ينظر: "لسان العرب": (بلط).

إن العلاقة بين مفردتي **(جننت، جنونا)** في البيت الأول، والعلاقة بين مفردتي **(يرن، رنينا)** في البيت الثاني تُقْرَأُ في ضوء مفهوم الجناس الاشتقاقي، ذلك أن الكلمتين ترجعان إلى جذرٍ لغوي واحد.

وبالعودة إلى البيتين نلحظ أن الجناس الاشتقاقي يشكل نسقًا فيهما، بحيث يذكر الفعل متبوعا بمصدره، وذلك الفعل المذكور أولا يُلْمِحُ للمصدر الذي سيذكرُ في آخر البيت، كما أن ذكر المصدر بعد فعله يؤكدُ المعنى، ويلمحُ إليه، ومن هذا يبدو لنا أن الجناس الاشتقاقي يعمل على جهتين: فهو أولًا ينتج نوعًا من الإيقاع الصوتي القائم على الاتفاق بين الفعل ومصدره من أصل الاشتقاق، وثانيا: يعملُ على تأكيد المعنى.

ومن الجناس الاشتقاقي في المعلقة نفسها قوله[1]:

وَسَيِّدِ مَعْشَـــرٍ قَدْ تَوَّجُــوهُ بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَا

إن ذكر مفردة (تاج) بعد الفعل (توجوه) يشكل جناسًا اشتقاقيًّا، يُمثّل نوعًا من التفصيل بعد الإجمال، وذلك من خلال ذكر نوع التاج الذي توَّجُوه به، كما أن ورودَ الكلمتين في آخر الشطر الأول، وفي أول الشطر الثاني يشكل رابطًا صوتيًّا ومعنويًّا بارزًا، بحيث يبدأ الشطر الثاني بما انتهى به الشطر الأول.

إن هذا الحضور للجناس الاشتقاقي في معلقة **عمرو بن كلثوم** يشكل إيقاعًا صوتيًّا بارزًا من خلال التكرار الكامن في هذا النوع البديعي، كما أنه في الوقت نفسه يمثل إيقاعًا معنويًّا، تُلِحُّ عبرَه القصيدة على معانيها؛ إذ يخدمُ هذا النوعُ البديعي موضوع القصيدة ومضمونها؛ ذلك أنها

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص71.

قائمة على الفخر الذي يقتضي تأكيدَ المعاني المفتَخَر بها، وهذا يفسِّر ورود الجناس الاشتقاقي في أكثر من اثني عشر موضعًا، من ذلك قوله[1]:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الْأَضْيَافِ مِنَّا فَأَعْجَلْنَا الْقِرَى أَنْ تَشْتُمُونَا

قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّـــلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْـحِ مِرْدَاةً طَحُونَا

نَعُمُّ أَنَاسَنَا وَنَعِـفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّـــلُونَا

تتسم هذه الأبياتُ بوحدة المعنى، وهو ما أوجد نوعًا من التكرار الذي يخدم هذا المعنى، في ضوء ذلك نقرأُ تكرار مفردة (القِرى) بصيغ متعددة، ذلك أنها مفردة محورية في بناء الصورة في الأبيات، فالصورة تستعير (القرى) التي تخلّت عن معناها المعجمي لتفيد السخرية في الأبيات، فلم يعد القرى ما يقدَّم للضيف؛ بل ما يُقدّم للعدو، وإذا كان تعجيل القرى للضيف مما يمدح به، فإن تعجيل القتل للعدو الغازي هو مما يمدح به، من هنا ندرك هذا الحضور اللافت للجناس الاشتقاقي في الأبيات الثلاثة من خلال تكرار **(نزلتم منزل)**، ومن خلال تكرار مفردة (القرى) في البيت الأول والثاني، وأخيرًا عبْر تكرارِ مفردتي **(نحمل، حملونا)**، فالمعنى في الأبيات يقدَّم من خلال صورة كلية تُبنَى بالاستعارة، ومن ثَمَّ يصبح الأعداء أضيافًا، ويعدُّ قتلُهم قرًى وتكريمًا لهم، ثم يأتي البيت الثالث مكمّلًا المعنى، ومؤكدًا قوتهم، حيث إنهم يحملون ما حملهم قومهم إياه، وذلك بالدفاع عنهم.

هكذا يخدم الجناس الاشتقاقي المعنى في الأبيات السابقة عبر تأكيده صورة القرى المستعارة؛ إذ إنَّ الجناس الاشتقاقي – وهو نوع من التكرار – يلعب دورًا في تأكيد المعنى، وفي إنتاج الإيقاع الصوتي الذي يتناسب مع معنى الأبيات، فمفردة (القرى) تربط بين البيت الأول

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص73.

والثاني، فهي ترتبط بالضيف المذكور في البيت الأول **(ونزلتم منزل الأضياف)**، وترتبط أيضاً بالفعل **(قريناكم)** في صدر البيت الثاني، وإذا كان البيت الأول يوهم بالمعنى الحقيقي للضيف، فإنّ الصورة تأتي مغايرة لأفق التوقع، لتكون إزاءَ قرًى مغايرٍ يقدَّم لهؤلاء الأضياف، ويعجَّل به إليهم.

ونقرأ في ضوء مفهوم الجناس الاشتقاقي في البيت التالي[1]:

نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا وَ[نَخْتَلِبُ][2] الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا

فالعلاقة بين كلمتي: **(نشق، شقا)** تندرج ضمن الجناس الاشتقاقي الذي يشكل مع التكرار في **(نختلب، فتختلينا)** السمة الأبرز للإيقاع الصوتي في البيت.

ومن أمثلة الجناس الاشتقاقي الذي يتضمن الإرصاد قوله[3]:

أَلَا لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

إن العلاقة بين الفعل **(فنجهل)** وبين قوله: **(جهل الجاهلينا)**، تندرج ضمن الجناس الاشتقاقي، وبما أن كلمة **(الجاهلينا)** وردت في عجز البيت فإنها تُقْرَأُ في ضوء مفهوم الإرصاد المذكور، إذ "**لا يخفى ما يشتمل عليه الإرصاد من الجناس الاشتقاقي الذي له أثره في نغم البيت، وتجاوب الأصداء فيه بين صدره وعجزه، فقوله: (فنجهل) فيه إرصاد؛ لأنه يدلُّ على**

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص74.

([2]) رواية الديوان: "وَنُخْلِيهَا"، وما أثبت رواية الزوزني في شرح المعلقات السبع: ص224.

([3]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص78.

مادة العجز من (جهل)، وفيه تمكين لمعنى الوعيد الظاهر الذي يشتمل عليه البيت في نفس السامع بالمجازاة من جنس الفعل"[1].

وفي ضوء هذا الفهم للمزج بين الجناس الاشتقاقي والإرصادي يمكن أن نقرأ قوله أيضا[2]:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ فِي خَزَازَى رَفَدْنَا فَـوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِيــنَا

إن تقدم الفعل (رفدنا) يشي بالجذر اللغوي لكلمة (الرافدينا)، فالعلاقة بينهما تندرج ضمن الجناس الاشتقاقي والإرصادي في الوقت نفسه.

ومن الجناس الاشتقاقي في المعلقة قوله[3]:

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِــينَا

هكذا يحضر الجناس الاشتقاقي في معلقة **عمرو بن كلثوم** مشكِّلًا عنصرًا من العناصر البانية للإيقاع، حيث تكوّن الإيقاع في الأساس من التكرار، فالجناس الاشتقاقي لا يخرج عن كونه نوعًا من أنواع التكرار؛ ذلك أن الكلمتينِ تشتركانِ في الجذر اللغوي، فالمتقدمة منهما تشي بالجذر اللغوي للمتأخرة.

([1]) شادي، محمد إبراهيم، وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن، نقلا عن: العوفي، سعد بخيت عمران، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مصدر سابق، ص139.

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص82.

([3]) ينظر:المصدر نفسه، ص86.

في ضوء هذا الفهم نقرأ الجناس الاشتقاقي في معلقة **الحارث بن حلزة اليشكري** التي نسجّل فيها حضورًا لافتًا للجناس الاشتقاقي، إذ نطالع[1]:

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

إن العلاقة بين مفردتي (ثاو، والثواء) تندرج ضمن الجناس الاشتقاقي، إذ إن الاختلاف بين صيغة اسم الفاعل (ثاو)، والمصدر (الثواء) لا ينفي كونهما ترجعان إلى جذر لغوي واحد هو (ثوى)، من هنا يمكن القول: إن تقدم (ثاو) يوحي بالجذر اللغوي لـ(الثواء)، كما أن هذا التكرار للجذر اللغوي يسهم في خلق إيقاعٍ متماثل في البيت، ومن الجناس الإشتقاقي قوله[2]:

لَا أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي الْـ ... ـيوْمَ دَلْهًا، وَمَا يَرُدُّ الْبُكَاءُ[3]

إن تقدم الفعل (فأبكى) يهيئ المتلقي للكلمة التي سترِد في آخر البيت وهي (البكاء)، ذلك أن فعل البكاء فعل محور في الوقوف على الطلل، من هناء كان تقدم الفعل فـ(أبكي) موحيًا بالبكاء من خلال الاشتراك في الجذر اللغوي، بوصفه مصدرًا للفعل.

ومن نماذج الجناس الاشتقاقي في المعلقة قوله[4]:

يَخْلِطُونَ الْبَرِيءَ مِنَّا بِذِي الذَّنْـ ـبِ، وَلَا يَنْفَـعُ الْخَلِيَّ الْخَلَاءُ

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَـرَبَ الْعَيْـ ـرَ مُـــوَالٍ لَنَا، وَأَنَّا الْوَلَاءُ

([1]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص66.

([2]) المصدر نفسه: ص66.

([3]) الدَّلْهُ والدَّلَهُ: ذهابُ الفُؤاد مِنْ هَمٍّ أَو نَحْوِه. ينظر: "لسان العرب": (دله).

([4]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص67، 68.

يحضر الجناس الاشتقاقي في موضعين حيث يجمع بين مفردتين (الخليّ، الخلاء) في البيت الأول، وبين مفردتي (موالٍ، الولاء) في البيت الثاني، وكلاهما يعمل على خلق إيقاع داخلي ناشئ عن التماثل في الجذر اللغوي الذي يؤدي بالضرورة إلى تكرار عدة أحرف، فالجناس الاشتقاقي مكوِّنٌ من مكونات الإيقاعي في البيتين؛ لكنه مكوِّنٌ داخلي يندرج ضمن الإيقاع الصوتي، كما أنه يلعب دورًا في إنتاج الدلالة، وحَفْزِ المتلقي على أن يكون فاعلًا من خلال خَلْقِ أُفُقِ توقُّعٍ لديه، بحيث يكون القارئ قادرًا على توقعِ آخر الأبيات، وفي هذا السياق نقرأ قوله[1]:

لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَـلَدِ السَّهْـ ـلِ وَلَا يَنْفَعُ الذَّلِيلَ النَّـــجَاءُ

لَيْسَ يُنْجِي مُوَائِلًا مِنْ حِذَارٍ رَأْسُ طَوْدٍ وَحَرَّةٌ رَجْـــــــلَاءُ

فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّـــى مَلَكَ الْمُنْذِرُ بْنُ مَاءِ السَّمَـــاءِ

مَلِكٌ أَضْلَعُ الْبَرِيَّةِ مَا يُـــو جَدُ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِفَـــــاءُ

فَاتْرُكُوا الطَّيْخَ وَالتَّعَدِّي وَإِمَّا تَـتَعَاشَوْا فَفِي التَّعَاشِي الدَّاءُ[2]

يشكلُ الجناس الاشتقاقيُّ حضورًا مغايرًا في هذه الأبيات؛ ذلك أنه يمثل حضورًا مكثَّفًا في أربعة أبياتٍ، كما أنه يتسم بمغايرته للشكل الاعتيادي للجناس الاشتقاقي من جهتين:

الأولى: أنه يجمع بين كلمتين في بيتين، من ذلك العلاقة بين مفردتي (ملكنا، ملك) في البيتين الثالث والرابع.

([1]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص69، 70.

([2]) الطيخ: التكبر. ينظر: "لسان العرب": (طيخ).

والثانية: أن الفعل يُذكر بعد المصدر، لا قبله، ويبدو ذلك في العلاقة بين مفردتي (النجاء) في البيت الأول، و(ينجي) في البيت الثاني، فالفعل هنا لا يوحي بالجذر اللغوي مسبقًا، بل يأتي مفسّرًا بعده غالبًا، كما أن العلاقة بين مفردات (فملكنا، مَلَك، مَلِك) تُمثّل جناسًا اشتقاقيًّا يجمع بين بيتين، فالكلمات الثلاثة تشترك في الجذر اللغوي، وهو ما يشكل نوعًا من التكرار الصوتي الذي يسهم في خلق الإيقاع الداخلي، وكذلك تشكل مفردات (التعاشي، نتعاشوا، التعاشي) جناسًا اشتقاقيًا في البيت الذي ينهض الإيقاع الداخلي فيه على تكرار جذر (عيش) ثلاث مرات.

وبالعودة إلى الأبيات نلحظ هذا الحضورَ البارز للجناس الاشتقاقي الذي يصبح بانيًا للإيقاع الصوتي الذي يخرج عن نطاق البيت الواحد، ليكون مكوّنًا للإيقاع في عدة أبيات، كما يصبح دورُه غيرَ منحصر في الإيحاء بالجذر اللغوي للكلمات التالية للفعل، ذلك أن حضور الفعل متأخّرًا يجعله ينهضُ بدور دلالي يتمثّل في تفسير المتقدم والإعلان عن جذره اللغوي، والتأكيد على معناه، وهو ما يخلق نوعًا من الغموض من خلال تأخّر الفعل وتقدّم مشتقاته، وفي ضوء هذا الحضور الكلي للجناس الاشتقاقي نقرأ الأبيات التالية[1]:

فَهَدَاهُمْ بِالْأَسْوَدَيْنِ وَأَمْرُ الـ...ـلَّـهِ بِلْغٌ يَشْقَى بِهِ الْأَشْقِـيَاءُ

إِذْ تَمَنَّونَـهُمْ غُـــرُورًا فَسَاقَتْ .. هُمْ إِلَيْكُمْ أُمْنِـــــيَّةٌ أَشْرَاءُ

لَمْ يَغُرُّوكُمُ غُـــــــرُورًا وَلَكِنْ رَفَعَ الْآلُ جَمْعَهُمْ وَالضُّحَاءُ

يتسم الجناس الاشتقاقي بحضورٍ كليٍّ في هذه الأبيات، مشكّلًا رابطًا إيقاعيًّا دلاليًّا داخل البيت الواحد، وبين عدة أبيات، فالعلاقة بين (تشقى، والأشقياء) تندرج ضمن الجناس الاشتقاقي الذي يؤدي وظيفة الإيحاء بالجذر اللغوي للمفردة المتأخرة، وهو ما يمكن أن يقال عن العلاقة

([1]) ينظر: "ديوان الحارث بن حلزة": ص72.

بين (تمنَّونهم، وأمنية)؛ إذ إنها تجمع بين كلمتين في بيت واحد، على خلاف العلاقة بين مفردتي (غرورًا، ويغركم)، فهي تجمع بين بيتين، وهي في الوقت نفسه تلعب دورًا في إنتاج الإيقاع الداخلي داخل البيت من خلال تكرار مفردة (غرورًا) التي تؤدي دورًا مهمًّا في ربط البيت بالبيت السابق إيقاعيًّا ودلاليًّا، فهي من خلال اشتراكها في الجذر اللغوي مع (يغركم) تعمل داخل حدود البيت وخارجه.

هكذا يصبح الجناس الاشتقاقي في النموذجين السابقين ذا حضورٍ كلي يتجاوز حدود البيت الواحد، ليسهم في خلق الإيقاع الداخلي في عدة أبيات، وهو أيضا يمنح الأبيات إيقاعًا متسقًا من خلال التكرار الكامن فيه، كما أنه يؤكد المعنى، ويشكل رابطًا دلاليًّا بين بيتين أو أكثر.

3/ حسن التقسيم:

يعدُّ حسن التقسيم واحدًا من المحسنات البديعية التي تؤدي دورًا مهمًّا في بناء الإيقاع الشعري، هذا المحسن البديعي كان محلّ اختلاف بين العلماء؛ إذ في حين عدَّهُ القدماء من المحسنات المعنوية، يرى صاحب "**المرشد**" أنه محسن لفظي، ويعرّفه بأنه "**تجزئةُ الوزنِ إلى مواقفَ ومواضعَ يَسْكُتُ فيها اللسانُ، أو يستريحُ أثناءَ الأداءِ الإلقائي**"[1].

وبالعودة إلى هذا الاختلاف حول حسن التقسيم يمكن القول: إنه نوع من تقسيم الكلام إلى أجزاء متساوية، كل جزء يعبّر عن معنى وفكرة؛ أي أنَّ حسن التقسيم ينطوي على جانب لفظي، وآخر معنوي.

إن حسن التقسيم لونٌ بديعي عرَفه الشعراءُ القدامى، وحضر في جلِّ المعلقات حضورا متفاوتًا، وتكمن أهميته في كونه عنصرًا من العناصر البانية للإيقاع، يعمل من خلال تقسيم البيت إلى أجزاء على تبطِيء الإيقاع، ذلك أن "**تقسيمَ الجملةِ أو البيتِ إلى أجزاءٍ، أو جملٍ موسيقيةٍ متساويةٍ على هذا النحو بدلًا من الوصفِ أو التعبيرِ عن الحدثِ بالجملةِ الطويلةِ المتصلةِ يجعلُ الإيقاعَ الداخليَّ للبيت بطيئًا، مما يسمحُ للقارئ أو السامع بوقفةٍ قصيرةٍ بعد كلِّ جزءٍ؛ ليتذوقَه ويستجليَ معناه**"[2]. وهذا يعني أن حسن التقسيم نوعٌ من تقطيع الكلام إلى أجزاء متساوية يُفضي إلى خلق إيقاع متساو، يتناسب مع الأفكار الجزئية داخل البيت، ويمكن أن نفرق بين ثلاثة أنواع من التقسيم هي:

([1]) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهم، مصدر سابق، ص5.

([2]) العبد، محمد، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، مكتبة الحرية الحديثة، د/ط، 1986م، ص101.

1/3/ الترصيع:

يتعلق بتقسيم البيت إلى أجزاءٍ متساوية مسجوعة، وقد عرَّفه **قدامة بن جعفر** (337هـ) بقوله: "**ومن نعوتِ الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف**"[1]. أي أن التصريع يدخل على الحشو من خلال تقسيم البيت إلى فواصلَ تتفق في السجعة، أو في الحركة، ومن ذلك قول امرئ القيس[2]:

مِكَرٍّ مِفَـرٍّ مُقْـبِلٍ مُـدْبِرٍ مَـعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

يحضر الترصيع في هذا البيت من خلال السجع الذي يجمع بين كلمات، فالعلاقة بين (مكر، مفر، مدبر) تقوم على اشتراك هذه الكلمات في الحرف الأخير، وفي حركته، وهذا يقسّم الشطر الأول إلى مقاطع إيقاعية متساوية، كما أن مفردتي (مقبل، عل) تشتركان في الحرف الأخير وفي حركته أيضًا، كما نضيف إلى الترصيع الذي يعدّ الباني الأكبر للإيقاع الداخلي في البيت الجناس الناقص بين عدة مفردات فيه، مما يجعل البيت يكتسب إيقاعًا داخليًّا متميزًا.

ونقرأ في بعض أنواع الترصيع غياب السجع بين الكلمات، لكنها رغم ذلك مقسمة إلى أجزاء متساوية، تشترك في الحركة. من ذلك قول امرئ القيس[3]:

لَهُ أَيْطَـــــلَا ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

([1]) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق: ص11.

([2]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص 19.

([3]) المصدر نفسه: ص21.

فالبيت مقسم إلى أربعة أجزاءٍ متساوية، تشترك في الحركة وهي الكسرة، وهذا يمنح البيت إيقاعه الداخلي، كما أن المعنى في هذا البيت مرتبط بحسن التقسيم الماثل في الترصيع، ذلك أن كل مقطع من المقاطع الأربعة يمثل صفة من صفات فرس **امرئ القيس**.

وتعد معلقة **زهير بن أبي سلمى** من المعلقات التي تنطوي على أنواع بديعية متعددة من بينها حسن التقسيم، إذ نسجل حضورًا للترصيع فيها، نقرأ ذلك في عدة مواضع، منها قوله[1]:

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لَا يَظْلِمْ النَّاسَ يُظْلَمِ

فالبيت مقسم إلى جزأين ينتهي أولهما بقوله: (يهدَّم)، إذ يشترك المقطعان في السجعة وهي (الميم)، وفي الحركة وهي (السكون)، ذلك أن الكسرة في (يُظْلَمِ) عارضة، كما أن كل مقطع يمثل فكرة جزئية مستقلة.

ومن أمثلة الترصيع في المعلقة نفسها قوله[2]:

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ

ينقسم الشطر الثاني إلى جزأين متساويين، ورغم عدم اشتراكهما في السجعة غير أنَّ الحركة وهي (الكسرة) توحّد بينهما، وتسهم مع تماثل المقطعين في بناء الإيقاع الداخلي للبيت.
ومن أمثلة الترصيع في معلقة **زهير** قوله[3]:

سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ، وَعُدْنَا فَعُدْتُمُ وَمَنْ يُكْثِرِ التَّسْآلَ يَوْمًا سَيُحْرَمِ

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سلمى": ص111.
([2]) المصدر نفسه: ص110.
([3]) المصدر نفسه: ص112.

ينقسم الشطر الأول إلى مقطعين متساويين في عدد الكلمات، ومسجوعين، وهو ما يعدُّ ترصيعًا يعمل على منح البيت إيقاعًا داخليًّا يقوم على التماثل بين أجزائه.

هكذا يمكن أن نعدّ الترصيع تقسيما حَسَنًا للبيت، أو لأحد شطريه، وهو في حقيقته نوع من التكرار المنتظم الذي يقسم البيت إلى مقاطعَ إيقاعيةٍ ومعنوية متساوية، تؤدي دورًا كبيرًا في بناء الإيقاع الداخلي.

2/3/ التشطير:

يمثل التشطير علاقةً تربط بين صدر البيت وعجزه، فهو حسن تقسيم البيت إلى شطرين متوازيين، فالتشطير هو "**توازنُ مصراعَيِ البيتِ، وتعادلُ أقسامِهما، مع قيام كلٍّ منهما بنفسه، واستغنائِه عن الآخر**"[1]. بحيث تقابل كل كلمة في الشطر الأول كلمة أخرى في الشطر، ومن ذلك قول **عمرو بن كلثوم**[2]:

وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

يمكن القول بالنظر إلى هذين البيتين أن التشطير يضبط علاقة الصدر بالعجز، إنه نظام داخليٌّ قائم على توازي الشطرين إيقاعيًّا، فكل كلمة في الشطر الأول تستدعي مثيلتها أو شبيهتها في الشطر الثاني، مما يجعلنا إزاء تماثل الشطرين إيقاعيًّا رغم استقلالية الفكرة في كل منهما، ورغم التشابه اللفظي بين الصدر والعجز، فإن ذلك لا ينفي تقابل المعاني بينهما، مما

([1]) العبد، محمد، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص107.

([2]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص83.

يعني أن هناك أكثرَ من لونٍ بديعي في كل بيت، وهذا يعني تظافر التشابه اللفظي والتقابل المعنوي في بناء الإيقاع الداخلي للبيتين.

إن التشطير في معلقة **عمرو بن كلثوم** يمثل سمةً واضحةً، تقوم على تقسيم البيت إلى شطرين متوازيين، وهو أحد العناصر التي تمنح المعلقة إيقاعَها الصاخبَ الذي يناسب الشعور المهيمن على القصيدة، كما أن الملاحظ على هذه الأبيات المشطرة أن معانيها تقوم في الغالب على المقابلة بين الصدر والعجز، من ذلك قوله[1]:

بِأَنَّا المُطْعِمُوْنَ إِذَا قَـدَرْنَا وَأَنَّا المُهْلِـكُوْنَ إِذَا ابْتُلِيْنَا

وَأَنَّا المَانِــعُوْنَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَّا النَّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِينَا

وَأَنَّا التَارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الآخِـذُوْنَ إِذَا رَضِيْنَا

وَأَنَّا العَاصِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَـازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا

إن الإيقاع الداخلي في هذه الأبيات ناشئٌ عن اجتماع لونين بديعيين هما: التشطير، والمقابلة؛ أي أننا إزاء إيقاعٍ صوتيٍّ وآخرَ معنوي، فالإيقاع الصوتي هو إيقاعُ تماثلٍ ناتجٍ عن التشطير القائم بين الصدر والعجز في كل بيت، والإيقاع المعنوي هو إيقاع تقابل ناشئ عن تقابل المعاني بين الشطرين في كل بيت.

من هنا يمكن القول: إننا أمام نظام فريد يضبط إيقاع هذه الأبيات، ذلك أنه يقوم على التماثل والتقابل في الوقت نفسه، ففي حين يتقارب الشطران صوتيًّا، يتباعدانِ معنويًّا.

4/ رد العجز على الصدر:

([1]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص88 – 89.

يعدُّ ردُّ العجز على الصدر واحدًا من أنواع البديع الخمسة التي ضمنها ابن المعتز كتابه "**البديع**"، وسماه: رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهذا النوع البديعي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام حدَّدها **ابن المعتز** في كتابه[1].

فأوله: ما وافقت آخرُ كلمةٍ فيه آخرَ كلمةٍ في نصفه الأول.

والثاني: ما وافقت آخرُ كلمة فيه أولَ كلمةٍ في نصفه الأول.

والثالث: ما وافقت آخرُ كلمة فيه بعضَ ما في نصفه الأول.

يتضح من تقسيم **ابن المعتز** لرد الصدر على العجز أنه لا يخرج في حقيقته عن كونه نوعًا من تكرار الكلمات؛ فردُّ الصدر على العجز علاقةٌ تجمع بين شطري البيت من خلال تكرار كلمة وردت في صدر البيت في آخره، أي أنَّ ما تقدم في صدر البيت في أوله أو منتصفه أو آخره يشي بالكلمة التي ستأتي في آخر البيت، لهذا سماها **ابن رشيق** بالتصدير[2]، وهذه التسمية تولي اهتماما بالمتقدم، وتجعله نوعًا من التصدير الذي يستدعي شبيهه المتأخر في عجز البيت، على خلاف تسمية (رد العجز على الصدر)، إذ توحي هذه التسمية بأن الشاعر يستحضر ما تقدم من كلمات فيردُّ عجز البيت على إحداها، ورغم ذلك لا خلاف حول معنى هذا اللون البديعي الذي يؤدي دورًا في خلق إيقاع النص، وتأكيد معناه.

وقد أرجع بعضهم بلاغة هذا النوع البديعي إلى أمرين:

الأول: دلالته على تأكيد المعنى من خلال تكرار اللفظ نفسه، الذي يؤدي إلى تقريره في ذهن السامع.

([1]) ابن المعتز، البديع في البديع، مصدر سابق، ص140.

([2]) القيرواني، ابن رشيق، مصدر سابق: ج1، ص336.

والثاني: تماسك الكلام من خلال ارتباطِ أوله بآخره[1].

يسجل هذا اللون البديعي حضورًا نادرًا في المعلقات، من هنا ستقف هذه الدراسة على نموذجين فقط.

الأول: في معلقة **الأعشى**، إذ يقول[2]:

عُلِّقْتُهَا عَرَضًا، وَعُلِّقَتْ رَجُلًا غَيرِي، وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَها الرَّجُلُ

نلحظ في هذا البيت توافقًا بين الكلمتين في آخر كل شطر، فتكرار كلمة (رجل) في آخر صدر البيت وآخر عجزه يمثّل نوعًا بديعيًّا هو رد العجز على الصدر؛ أي أن الشاعر يستحضر بعض ما ورد في صدر البيت فيأتي بما يماثله في آخر عجز البيت، وبالنظر في النوع البديعي يمكننا القول: إنه ليس إلا تكرارًا لكلمة، إذ يشكِّلُ هذا التكرار نوعًا من الربط الدلالي، والتوقيع الإيقاعي من خلال اتفاق صدر البيت وعجزه في آخر كلمة.

ومن أمثلة رد الصدر على العجز قول **زهير بن أبي سُلمى**[3]:

سَئِمتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ، وَمَنْ يَعِشْ ثَمَـانِينَ حَـــوْلًا لَا أَبَـــا لَكَ يَسْأَمِ

يمثل رد العجز في هذا البيت النوعَ الثاني الذي توافقُ آخرُ كلمة فيه أولَ كلمة في نصفه الأول، وهذا التوافق ليس تامًّا؛ إذ تختلف صيغة الفعل من الماضي إلى المضارع، لكنَّ ذلك لا ينفي هذه العلاقة القائمة بين الصدر والعجز من خلال تكرار الفعل نفسه، وهو ما يسهم في بناء

([1]) فيود، بسيوني عبد الفتاح، علم البديع: دراسة تاريخية، ص: 314، 315.

([2]) ينظر: "ديوان الأعشى": ص57.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سلمى": ص110.

الإيقاع الداخلي للبيت، ويعمل على خلق أفقِ توقعٍ لدى القارئ الذي يتوقع المتأخر من خلال ما تقدم، كما أن التكرار الماثل في رد العجز على الصدر يؤكد معنى السأم.

يبدو مما تقدم أن هذا النوع البديعي وهو رد العجز على الصدر يتقارب مع أنواع بديعية أخرى، من أهمها: الجناس الاشتقاقي، والإرصاد اللذان سبقت دراستهما، والإشارة إليهما، فهناك تداخلٌ بين هذه الأنواع البديعية بحيث يمكن القول: إن البيت الشعري الواحد يمكن أن يتخذ مثالًا لأكثر من نوع بديعي، كما أنه لا يخرج عن نطاق تكرار الألفاظ، لكنه تكرار بشرط معين ألا وهو: أن يكون التكرار واقعًا بين آخر كلمة في البيت وأخرى في صدره، وهو رغم أهميته بوصفه بانياً للإيقاع غير أنه لم يسجّل حضورًا كبيرًا في المعلقات، وذلك لأنه من الأنواع البديعية التي برزت في عصورٍ لاحقة، شهدت احتفاءَ الشعراء بفن البديع.

5/ **التكرار**:

يعد التكرار أهمَّ مكوِّن للإيقاع، إذ يمكن أن نعاينَ الجناس وحسن التقسيم ورد الصدر على العجز بوصفها محسّناتٍ لفظيةً تقوم على تكرار حروف بعينها، لذا حظي التكرار باهتمام النقاد قديمًا وحديثًا، حيث عرَّفه **ابن رشيق** بأن "**يكرّرَ المتكلّمُ اللفظةَ الواحدة لتأكيدِ الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد**"[1]، وبالرغم من أن كلام **ابن رشيق** لم يتضمن إشارةً إلى أهمية التكرار في بناء الإيقاع، إلا أنه يمثل وعيًا بأهمية التكرار في الشعر، وقد قسم **ابن الأثير** التكرار إلى نوعين: نوع يوجد في اللفظ والمعنى، والثاني يوجد في المعنى دون اللفظ[2].

وقد تنبه النقاد المعاصرون إلى أهمية التكرار ودورِه في بناء إيقاع النص، فعاينوه من خلال رؤيةٍ كليةٍ تقف على كامل أنواعه، وتدرس دورَه في تشكيل إيقاع البيت والقصيدة والمجموعة الشعرية كاملة، فالتكرارُ يراد به إحداث أصواتٍ تتكررُ بطريقة معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة أبيات، أو في قصيدة، أو في ديوان شعري[3].

([1]) العدواني، عبد العظيم بن أبي الأصبع (ت/645هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التراث، الجمهورية العربية المتحدة، د/ط، 1383هـ، ص375.

([2]) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1420هـ، ج/2، ص146.

([3]) ينظر: الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص312.

ويعد التكرار أهمَّ بانٍ للإيقاع الداخلي، وهو معنًى عامٌّ يمكن أن تندرجَ تحتَه كثيرٌ من المحسنات البديعية اللفظية، كما أنه يتجاوز حدود تكرار الألفاظ ليشمل تكرار المعاني، وقد عرَف القدماء التكرار، وتنبهوا لأهميته في تأكيد المعاني، **فابن رشيق** يسميه التكرار، ويجعله نوعين:

الأول: تكرار لفظ بعينه أكثر من مرة.

والثاني: ترديد المعنى بألفاظ مختلفة[1]. كما أن **ابن الأثير** لم يخرج عما قاله **ابن رشيق** عن التكرير ونوعيه، إذ خصَّ التكرير بالتعريف قائلا: "**وحدُّه هو: دلالةُ اللفظِ على المعنى مردداً...، وهو ينقسم قسمين:**

أحدهما: يوجد في اللفظ والمعنى.

والآخر: يوجد في المعنى دون اللفظ"[2].

لقد ركز القدماء على دور التكرار في تأدية المعنى، وإثبات صفات المدح أو الذم من خلال تكرار مفردات بعينها، فابن **أبي الأصبع** يقول عن التكرار هو: "**أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد**"[3].

من هنا يتضح للدارس أهمية التكرار في تأدية المعاني، لكنَّ ذلك لا يلغي الدور الأبرز للتكرار؛ وهو بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو ما ستحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء عليه من خلال قراءة المعلقات، والوقوف على نماذج منها، إذ ستكتفي هذه الدراسة بقراءة نوعين من

([1]) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مصدر سابق: ج2، ص74.

([2]) ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ج2، ص146.

([3]) العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص375.

التكرار، هما: تكرار حرف، وتكرار مقطع، ذلك أن تكرار الكلمات قد مر بنا في دراسة الجناس، ورد العجز على الصدر، وحسن التقسيم.

1/5/ تكرار حرف:

يمثل تكرار حرف معين واحدًا من العناصر البانية للإيقاع الصوتي في البيت الشعري، والقصيدة بأكملها، عندما يسجل حضورًا كليًّا فيها، وبالرغم من أن التكرار يتعلق بالقيمة الصوتية للمفردة "**غير أن طبيعة التجربة الفنية – ولا سيما الشعرية منها – هي التي تفرض وجودًا معينًّا ومحددًا للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانًا فنيًّا لنظام تكراريٍّ معين**"[1]. وهذا يعني أن التكرار، ومن ثَمَّ الإيقاع لا ينبغي أن يقرأ بعيدًا عن تجربة الشاعر الجاهلي، ذلك أن التكرار بجميع أنواعه بما في ذلك تكرار حرف، يستجيب لدواع فنية، ويسهم في خلق بناء الإيقاع الداخلي الصوتي، الذي ليس معزولًا عن إيقاع الأفكار والمعاني، وفي ضوء هذه الرؤية نقرأ قول **امرئ القيس**[2]:

مِكَرٍّ مِفَــرٍّ مُقْــبِلٍ مُــدْبِرٍ مَــعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

نلحظ في هذا البيت تكرار حرفي الميم والراء، وهو تكرار منتظم؛ إذ إن الميم تكررت في بداية كل الكلمات في الشطر الأول، كما أن الراء كانت منونةً بالكسر في كل الكلمات التي وردت فيها، وكانت مضعفةً في اثنتين منها، والتضعيف تكرار داخل الكلمة نفسها، يشي بتكرار

([1]) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، اتحاد الكتاب العرب دمشق، د/ط، 2001م، ص190.

([2]) ينظر: "ديوان امرئ القيس": ص 19.

صورة فعلي: **(الكر والفر)**، كما أن هيمنة الكسراتِ يتناسب مع معنى البيت القائم على تصوير سرعة الفرس.

من هنا يتضح أن الإيقاع الداخلي للبيت ينهض على التكرار لحرفي الميم والراء، وحركاتها، وهو ما أوجد صيغًا معينة تكررت في الشطر الأول، كل ذلك منح البيت إيقاعًا خاصًّا، يسهم في تشكيل صورة الفرس.

ومن تكرار الحرف قول **عنترة**[1]:

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

يتكرر في هذا البيت حرف الغين، والعين، وهما حرفَا حلق، يشتركان في المخرج، وتكرارهما يؤدي دورًا مهمًّا في خلق الإيقاع الداخلي الصوتي والمعنوي، فالإيقاع الصوتي الناشئ عن تكرار الحرفين الحلقيين يتناسب مع فعلي: (أغشى، وأعف)، ويوحي في الوقت نفسه أنهما فعلان أصيلان في الشاعر المفتخر بنفسه، ينبعان من ذاته.

هكذا يعمل تكرار حرف على منح البيت إيقاعًا صوتيًّا خاصًّا، يتناسب مع المعنى الشعري، وإيقاعِه، ويعبر على نحو جزئي على تجربة من تجارب الشاعر، لكن بعض الحروف تسجل حضورها في القصيدة كلها، وهو ما ستعاينه هذه الدراسة في الفصل الأخير، من خلال الدراسة النصية لمعلقتي **النابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى**.

2/5/ تكرار مقطع:

([1]) ينظر: "ديوان عنترة بن شداد": ص17.

يسهم تكرار مقطع معيّن بشكل واضح في تشكيل الإيقاع الشعري، والتأكيد على المعاني، كما أنه يعمل على الربط الدلالي بين الأبيات، فالجملة الشعرية المكرّرة تُشكّل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسيّاً ومركزيّاً من محاور القصيدة[1]، وهذا يعني أنّ تكرار المقطع يؤدي دوراً إيقاعيّاً أكبر من تكرار حرف، وبالرغم من حضور هذا النوع في الشعر الجاهلي، لكنّه لا يرتقي إلى أنْ يُشكّل لازمة تُبنى عليها القصيدة كلها كما في الشعر المعاصر، فتكرار المقطع في القصيدة الجاهليّة يتمّ على نحو جزئي، ومن ذلك قول طرفة[2]:

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْــبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْــبَارِ مَنْ لَمْ تَبِعْ لَهُ بَتَاتًا وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

فكرار مقطع: (ويأتيك بالأخبار من) في البيتين يؤدي دوراً إيقاعيّاً ودلالياً من خلال ربط المعنى فيهما، لكن هذا الدور هو دور جزئي لا يتعدّى حدود البيتين ليشمل القصيدة كلّها، ومن تكرار مقطع قول عمرو بن كلثوم[3]:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ نَكُونُ لِقِيلِــكُمْ فِيهَا قَطِينَا

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا

إنّ تكرار المقطع يتمثّل في تكرار شطر بأكمله، وهو ما يُشّل نوعاً من التناسب الإيقاعي والدلالي بين البيتين، وشكلاً من أشكال الإلحاح على المعنى وتأكيده، وهو رغم أهميته ينحصر دوره داخل هذين البيتين مما يحدّ من أهمية هذا النوع من التكرار في القصيدة الجاهليّة، ذلك أننا

([1]) انظر، عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، مصدر سابق، ص: 211.

([2]) ينظر: "ديوان طرفة": ص38–39.

([3]) ينظر: "ديوان عمرو بن كلثوم": ص79.

لا نسجّل حضوراً مهماً لهذا النوع من التكرار، فالنماذج التي يمكن دراستها قليلة، لكن وجودها دليل على اهتداء الشاعر الجاهلي إليها.

الفصل الرابع: تحليل معلقتي زهير والنابغة

أولا: تحليل معلقة زهير

1/ معلقة زهير بن أبي سلمى

2/ ثنائية الحرب والسلام في معلقة زهير بن أبي سلمى

3/ الناقة رمز كلّي في النص

4/ الإيقاع

1/4/ الإيقاع الصوتي

2/4/ الإيقاع المعنوي

ثانيا: تحليل معلقة النابغة الذبياني

1/ معلقة النابغة

2/ تجليّات الخوف

3/ الإيقاع

1/3/ الإيقاع الصوتي

2/3/ الإيقاع المعنوي

أولا: تحليل معلقة زهير

1/ معلقة زهير بن أبي سلمى[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَـــــــةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الـــــــــدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ
دِيَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَـــــــــتَيْنِ كَأَنَّهَا ... مَرَاجِيْعُ وَشْمٍ فِي نَـــوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العِيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِـــــينَ خِلْفَةً ... وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْـــثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْـــرِينَ حِجَّةً ... فَلَأْيًا عَرَفْتُ الـــــدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَثَافِيَّ سُفْعًا فِي مُعَـــــرَّسِ مِرْجَلٍ ... وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَـــــوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الـــــــدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: ... أَلَا انْعِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْـلَمِ
تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَـرَى مِنْ ظَعَائِنٍ ... تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُـــرْثُمِ
جَعَلْنَ القَنَـــــانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ ... وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُـــــحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَـــــــــاطٍ عِتَاقٍ وكِلَّةٍ ... وَرَادٍ حَوَاشِيْهَا مُشَاكِهَةِ الـــــدَّمِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّـــوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَهُ ... عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَـــــــنَعِّمِ
بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَـــــحْرَنَ بِسُحْرَةٍ ... فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْـــــيَدِ لِلْفَمِ
وَفِيْهِنَّ مَلْهًى لِلَّطِـــــــيْفِ وَمَنْظَرٌ ... أَنِيْقٌ لِعَيْنِ النَّـــــــاظِرِ المُتَوَسِّمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ العِـــــهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ ... نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لَمْ يُحَـــــــطَّمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَـــــاءَ زُرْقًا جِمَامُهُ ... وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَـــخَيِّمِ
تُذَكِّرُنِي الْأَحْـــلَامُ لَيْلَى وَمَنْ تُطِفْ ... عَلَيْهِ خَيَالَاتُ الْأَحِـــــــبَّةِ يَحْلُمِ
سَعَى سَاعِيَا غَيْـــظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمَا ... تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِـــــــيرَةِ بِالدَّمِ

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص102.

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَـافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُـــــرْهُمِ

وَبِاللَّاتِ وَالْعُزَّى الَّتِي يَعْبُـــدُونَـها بِمَكَّةَ وَالْبَيْتِ الْعَتِـــــيقِ الْمُكَرَّمِ

يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيِّـــــــدَانِ وُجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِـــيلٍ وَمُبْرَمِ

تَدَارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَـــــانَ بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْـــشَمِ

وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِـعًا بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْأَمْـــرِ نَسْلَمِ

فَأَصْبَحْـتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ بَعِيدَيْنِ فِيْهَا مِنْ عُقُـــوقٍ وَمَأْثَمِ

عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيـــتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ المَـــجْدِ يَعْظُمِ

تُعَفِّي الْكُلُومُ بِالمِئِـــينَ وَأَصْبَحَتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيْهَا بِمُـــــجْرِمِ

يُنَجِّمُهَا قَوْمٌ لِقَـــــــوْمٍ غَرَامَةً وَلَمْ يُهَرْيِقُوا بَيْنَهُمْ مِـــــلْءَ مِحْجَمِ

أَلاَ أَبْلِغِ الْأَحْـــــلَافَ عَنِّى رِسَالَةً وَذُبْيَانَ: هَلْ أَقْسَـــــمْتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ

فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي صُـــدُورِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْـــــــتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ فِي كِتَـــابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّـــــلْ فَيُنْقَمِ

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْـــتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَـــــدِيثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَـــــــثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَـــــضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِـــــفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْـــــــتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْـــــأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِـــــعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِـــــــلُّ لِأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِـــــيزٍ وَدِرْهَمِ

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَـــــــرَّ عَلَيْهِمُ بِمَا لاَ يُؤَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

وَكَانَ طَوَى كَشْـــــحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ فَلَا هُوَ أَبْـــــــدَاهَا وَلَمْ يَتَجَمْجَمِ

وَقَالَ: سَأَقْضِي حَاجَـــــتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْـــــجَمِ

فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بُيُـــــــوتًا كَثِيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْـــعَمِ

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّـــــلَاحِ مُقَذَّفٍ لَـهُ لِبَدٌ أَظْفَـــــــــــارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَـــــاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيْعًا وَإِلَّا يُبْدَ بِالظُّـــــــلْمِ يَظْلِمِ

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْئِـــهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا غِمَارًا تَفَرَّى بِالسِّـــــــلَاحِ وَبِالدَّمِ

فَقَضَّوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْـــــدَرُوا إِلَى كَلَأٍ مُسْتَـــــــــوْبَلٍ مُتَوَخِّمِ

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُـــــهُمْ دَمَ ابْنِ نَـهِيكٍ أَوْ قَتِـــــيلِ الْمُثَلَّمِ

وَلاَ شَارَكَتْ فِي الْحَرْبِ فِي دَمِ نَوْفَـــلٍ وَلاَ وَهَبٍ فِيهَا وَلَا ابْنِ المُـــــخَزَّمِ

فَكُلًّا أَرَاهُمْ أَصْبَـــــــــــحُوا يَعْقِلُونَهُ صَحِيْحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْـــرِمِ

تُسَاقُ إِلَى قَوْمٍ لِقَـــــــــوْمٍ غَرَامَةً عُلَالَةُ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصَـــــتَّمِ

لِحَيٍّ حِلَالٍ يَعْصِمُ النَّاسَ أَمْـــــرُهُمْ إِذَا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُـعْظَمِ

كِرَامٍ فَلَا ذُو الضِّـــــــغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ وَلَا الْجَارِمُ الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْـلَمِ

سَئِمتُ تَكَالِيفَ الْحَيَـاةِ، وَمَـنْ يَعِشْ ثَمَـانِينَ حَـــوْلًا لَا أَبَـا لَكَ يَسْأَمِ

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْـوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّـرْ فَيَهْـرَمِ

وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَـــــبْلَهُ وَلكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـمِ

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُـــــــورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَـــأْ بِمَنْـسِمِ

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْـــــخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَـــغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْـــتَمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْـلِهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَماً عَلَيْهِ وَيَنْـــــدَمِ

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَـــوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لَا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْـلَمِ

وَمَنْ هَابَ أَسْـــبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ وَلَوْ رَامَ أَسْبَـابَ السَّمَـــاءِ بِسُلَّمِ

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَـــاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـــذَمِ

وَمَنْ يُوْفِ لَا يُذْمَـمْ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ إِلَى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمْـــجَمِ

وَمَنْ يَغْـــتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ وَمَنْ لَمْ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَمْ يُكَـــرَّمِ

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْـــرِئٍ مَنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

وَكَائِنْ تَرَى مِنْ صَـــامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نَقْصُهُ فِي التَّكَـــلُّمِ

وَمَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَـــرْحِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ وَلَا يُعْفِهَا يَوْمًا مِنَ الذُّلِّ يَنْـــدَمِ

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُـــؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـــدَّمِ

وَإِنَّ سَفَاهَ الشَّيْـــــخِ لا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّـــفَاهَةِ يَحْلُمِ

سَأَلْنَا فَأَعْطَـــــيْتُمْ وَعُدْنَا فَعُدْتُمُ وَمَنْ يُكْثِرَ التِّسْآلَ يَوْمًا سَيُـــحْرَمِ

2/ ثنائية الحرب والسلام في معلقة زهير بن أبي سلمى.

تنهض معلقة **زهير بن أبي سلمى** على ثنائية الحرب والسلام التي يمكن أنْ نعدَّها طباقاً كليًّا يسجّل حضوره في النص من خلال تقابل الألفاظ والمعاني، فينتج بدوره ثنائيات أخرى جزئية، تنبث في ثنايا النص، لتصبح بانيًّا مهمًّا يستدعي من القارئ الوقوف عندها، ذلك أن هذه الثنائية الرئيسة المتمثلة في الحرب والسلام بوصفها موضوعاً للمعلقة، توجد عناصرها البانية التي تتجلى في مظاهر بديعية وأسلوبية وتصويرية وإيقاعية؛ إذ إنّ الانتقال من الحرب إلى السلام يقتضي نوعاً من التغيير في تراكيب القصيدة وإيقاعها، فإيقاع الحرب مختلف عن إيقاع السلام.

تنضوي تحت هذه الثنائية ثنائيات أخرى منها يمكن عدّها طباقات تتناسل من ذلك الطباق الكلّي، من ذلك: الجفاف والارتواء، والحركة والسكون، والرحلة والاستقرار؛ إذ يمكن القول إنّ هذه الثنائيات تعمل على إبراز الثنائية الرئيسة، وتضبط في الوقت نفسه إيقاع النص الذي يتكون من عدد من المتناقضات التي يصالح النص بينها، لتتآلف مكوّنة بذلك البناء الكلي لهذه المعلقة التي تمزج بين الأنواع، فتنتقل من الشعرية العالية إلى الخطابة[1]، مُوجِدة بذلك ثنائيةً فنيةً ترتبط بثنائية الموضوع، فمن النسيب والمديح حيث تنهض الأساليب على تجاوز اللغة الاعتيادية، إلى الحكمة التي تتطلب إخضاع الأساليب إلى المنطق؛ إذ إنها خطاب العقل القائم على الأدلة والبراهين العقلية.

([1]) ينظر: الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص71.

3/ الناقة رمز كلّي في النص:

تشـكّل الناقـة رمـزًا لأشـياء مختلفـة ومتناقضـة أحيانـاً؛ فقـد جعـل **زهيـر** مـن الناقـة مفتـاح الرحمـة والمغفـرة، كمـا جعلهـا مفتـاح العقـاب والعـذاب فـي الـنص[1]، إنهـا رمـزٌ محمـلٌ بـدلالات متعـددة ومتناقضـة تسـتدعي عـدداً مـن الطباقـات؛ إذ إنهـا تتجـاوز وجودهـا الحسـي الـواقعي، لتكتسـب وجودهـا الرمـزي، فالناقـة هنـا تتسـم بحضـور كلّـي فـي جميـع مقـاطع الـنص الأربعـة، فهـي تعـوّض غيابهـا بوصـفها جـزءاً مـن قصـيدة المـديح مـن خـلال هـذا الحضـور الرمـزي الكلّـي، بحيـث يمكـن القـول إن الناقـة فـي معلقـة **زهيـر** بـانٍ كلّـيٍّ يمـنح الـنص وحـدة بنائيـة "**حيـث أجـاد فـي توزيعهـا بمـا يتجـاوب وموضـوع المعلقـة، فهـي رمـز للرحيـل الـدائم والاغتـراب المسـتمر فـي مسـاقط الميـاه**"[2]، فالناقـة هـي التـي تحمـل الظعـائن فـي رحلـتهن نحـو مسـاقط الميـاه، فتكـون بـذلك وسـيلة انتقـال مـن الجفـاف إلـى الارتواء، إذ يقول[3]:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ[4]

هكـذا تتحـول الناقـة إلـى رمـز للحيـاة نفسِـها، تـورد الظعـائن مـوارد الحيـاة بإيصـالها إلـى أمـاكن الميـاه، مـن هنـا ربـطَ بعضـهم بـين فكرتـي المطـر والناقـة[1]، كمـا أن الناقـة تلعـب

([1]) ينظر: الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000، ص53.

([2]) المصدر نفسه، ص52.

([3]) ينظر: "ديوان زهير": ص103.

([4]) جرثم: ماء بعينه. ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص136.

دوراً فنياً بوصفها رمزاً كلياً في بناء مشهد الطلل القائم على حضور الناقة؛ إذ بغياب الناقة تنتفي الرحلة، وبانتفاء الرحلة لا يتشكل الطلل، من هنا ندرك أهمية الناقة التي تعمل في اتجاهين مختلفين، فهي تؤسس للرحلة نحو مساقط المياه، وفي الوقت نفسه تشيَّد معالم الطلل بتغييب أهله عنه؛ أي أنّ الناقة بوصفها وجوداً فنيّاً ترمز للحياة والموت في الوقت نفسه، فهي رمز محمَّل بالمعاني المتقابلة.

تنتهي الرحلة بوصول الظعائن إلى حيثما يوجد الماء، إذ نطالع[2]:

فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

يفيد هذا البيت دلالة الاستقرار الذي يبدو من خلال نصب الخيام، وزرقة الماء التي تمثل الوفرة، وتوحي بأنه قارٌّ؛ إذ إننا نشهد نوعاً من التماثل بين استقرار الظعائن، واستقرار الماء نفسه في المكان الذي لا يحيل على موضع معيّن، لذا جاز القول: "**إنّ الأمكنة عند زهير في معلّقته قد فقدت خصوصيتها الجغرافية الدالة على تضاريسها، واكتسبت الطابع العام الذي نُظمت لأجله المعلّقة، وهو إحلال السلم بين الخصمين اللدودين عبس وذبيان**"[3].

يتضح مما تقدم أن الناقة تمثل العنصر الأبرز في بناءِ مشهديِ: الأطلال والرحلة، وهي أيضا تسجل حضورها في مشاهد أخرى متباينة، وتصبح نذيراً للشؤم،

([1]) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات جامعة بنغازي، ليبيا، د/ط، 1970م، ص137.

([2]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص105.

([3]) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008م، ص264.

ورمزاً للهلاك بعد أن كانت رمزاً للحياة، فالناقة هي "**نذير الشؤم بالنسبة لعاقري ناقة صالح عليه السلام، وهي التي تورد القوم موارد الهلاك**"[1]. نقرأ ذلك في قوله[2]:

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

يستدعي البيت الثاني ناقة **صالح عليه السلام**، في حين تتمثل الحرب في صورة الناقة التي أَتْأَمَت في البيت الأول، وذلك يُعدّ نذير شؤم عند العرب، وبالعودة إلى البيتين اللذينِ يصورانِ أهوال الحرب يتضح لنا ذلك الحضور الفاعل للناقة، التي تُمثّل رمزاً تاريخياً محمّلاً بدلالات متعددة، ذلك أنّ الرمز التاريخي يكون باستدعاء بعض الأسماء والأماكن التاريخية التي تدخل السياق الشعري، محملة بدلالات تاريخية معينة[3]، من هنا يمكن القول: إن ناقة **صالح عليه السلام** وعاقرها، وكل الأحداث التاريخية المرتبطة بها تلقي بظلالها على هذه الصورة، وتشكل مكوّنًا أساسيًّا لها، ومن ثمَّ فإن قراءة صورة الحرب في هذين البيتين يقتضي بالضرورة الوقوف على دلالات الزمن التاريخي المتمثل في ناقة صالح وعاقرها، إذ تكتسب الناقة في المعلقة قداسة تستقيها من قداسة ناقة صالح عليه السلام، ذلك أنها كانت تمثل الحياة المستقرة، وعقرها في المقابل أحلَّ الهلاك بقوم صالح، كما أن ناقة صالح ذات علاقة وثيقة بالماء، من خلال تقاسمها الماء مع قومه، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه هذه الدراسة، كما أن هذه القداسة

([1]) الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص53.

([2]) ينظر: "ديوان زهير": ص107.

([3]) راجع، عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة، مصدر سابق: ص273.

المستواحاة من قداسة ناقة صالح ترجح تلك الآراء التي ذهبت إلى قداسة الناقة في القصيدة الجاهلية، فهي ليست مجرد حيوان، إنها حيوان مقدس أحيانا[1].

هكذا بعد أن كانت الناقة رمزا للهلاك ونذيرا للشؤم حتى إن الحرب تمثّلت في صورة الناقة التي أتأمت، تصبح فيما بعد رمزًا للحياة والسلام، وبين الحرب والسلام علاقة بديعية كامنة في رمز الناقة "**تتحول الناقة إلى رمز الخصب والنماء، ووقفِ فواجعِ الحرب عندما تتحول إلى دياتٍ مقابل ديات القتلى**"[2]. حيث نقرأ[3]:

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُـــــهُمْ دَمَ ابْنِ نَهِيكٍ أَوْ قَتِـــــيلِ الْمُثَلَّمِ

وَلاَ شَارَكَتْ فِي الْحَرْبِ فِي دَمِ نَوْفَــلٍ وَلاَ وَهَبٍ فِيهَا وَلَا ابْنِ المُـــخَزَّمِ

فَكُلًّا أَرَاهُمْ أَصْبَـــــــــحُوا يَعْقِلُونَهُ صَحِيْحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْــرِمِ

تُسَاقُ إِلَى قَوْمٍ لِقَـــــــــوْمٍ غَرَامَةً عُلَالَةُ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصَـــــتَّمِ

لِحَيٍّ حِلَالٍ يَعْصِمُ النَّاسَ أَمْـــــرُهُمْ إِذَا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُــعْظَمِ

كِرَامٍ فَلَا ذُو الضِّـــــــغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ وَلَا الْجَارِمُ الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْـلَمِ

تصبح الناقة في هذه الأبيات رمزا للسلام، بل إنها تصنع السلام من خلال تحولها إلى ديات مدفوعة، توقف سيل الدماء، بمعنى أن وجود السلام مرتهن بحضور الناقة التي تتخلّى عن كونها رمزاً للهلاك، لتكتسب دلالة جديدة مناقضة، وهي السلام الذي صنعه الممدوحان، بدفع ديات القتلى متمثلة في صورة النوق التي تعلق الدم عن السفك؛ أي تحقنه وتحبسه، فمعنى

([1]) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصدر سابق، ص112.

([2]) الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص53.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص109 – 110.

البيت: أن كلّ قتيل يعقله العاقلان "الممدوحان"، بصحيحات إبل، تعلو في طرق الجبل عند سوقها إلى أولياء المقتولين[1].

تسجل الناقة حضورها في المقطع الأخير من القصيدة، حيث ترتبط بصورة الموت التي تجسّم في صورة ناقة عشواء: لا تبصر ليلاً، إذ قال[2]:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ، وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

تقوم الصورة على تجسيم الموت في صورة الناقة العشواء، وذلك يعكس طبيعة الموت، ويرتبط أيضاً بموضوع القصيدة الرئيس المتمثّل في الحرب والسلام، فالموت كالناقة التي لا تبصر ليلا، فتردى في المهاوي، أو تطأ سبعا، أو حية، وهكذا نجد القصيدة وحدة متماسكة غير قابلة للتقسيم[3].

من هنا يبرز الدور الفاعل للناقة في بناء هذه القصيدة، ومنحها وحدة بنائية، كل ذلك تمَّ من خلال حضور الناقة الكلي في مقاطع القصيدة الأربعة المتمثلة في الطلل، والمديح، والحرب، والحكمة.

4/ الإيقاع:

يعدُّ الإيقاع عنصرًا مهمًّا من العناصر البانية للنص الشعري؛ إذ إنه يتظافر مع عناصر أخرى لإنتاج الدلالة، فهو ليس مجرد عنصر تزيينيٍّ للنص يهدف إلى شدّ أسماع المتلقي فقط، وإنما له دلالته الخاصة، والإيقاع مفهومٌ يتكون من عدة عناصر،؛ ذلك أن البحور الشعرية

([1]) ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص148.

([2]) ينظر: "ديوان زهير": ص110.

([3]) الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص53.

مكوّن من مكوّنات الإيقاع الذي يتضمن مكوّنات أخرى صوتية ومعنوية، من هنا يمكن القول: إن الإيقاع يتحدّد بعنصرين جوهريين هما: الحركة، والتنظيم. فالحركة تقتضي تقسيم الوحدات اللغوية، إلى أجزاء زمنية، ومن ثمَّ ينبغي أن تنتظم هذه الوحدات الصوتية بطريقة يتكرّر حدوثها[1].

يرتبط الإيقاع بالفنون الزمانية، "**فالإيقاع في الموسيقى والشعر يتمثّل في تتابع الوحدات الحركية المنظمة المتتالية في الزمن، بمعنى: أن الإيقاع لا يتمُّ حدوثه في الموسيقى والشعر إلا في حدود زمنية**"[2]. وبالرغم من ذلك فإن العصر الحديث شهد تقاربًا بين الفنون الزمانية والمكانية، وهو ما جعل الإيقاع حاضرًا في الفنون المكانية أيضا، فأصبحنا إزاء إيقاع بصري يتجلّى في اللوحات الفنية، وفي النص الشعري المكتوب الذي يجيد لعبة السواد والبياض، "**فالإيقاع هنا غيرُ مرتبط بالتتابع الزمني، وإنما يرتبط بحاسة البصر**"[3].

وبالعودة إلى معلقة **زهير بن أبي سلمى** يمكن أن نعاينَ نوعين من الإيقاع هما: الإيقاع الصوتي، والإيقاع المعنوي، حيث ستتجاوز هذه الدراسة التقسيمات المعروفة لدراسة الإيقاع المتمثلة في الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وتغفل عن قصد دراسة البحر الشعري والقافية لكثرة الدراسات التي عالجت هذا الموضوع، ومن ثمَّ تحاول أن تتبنى رؤية جديدة لدراسة الإيقاع بما يجعل منه مكونًا من مكونات الدلالة.

1/4/ الإيقاع الصوتي:

([1]) ينظر: الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، مصدر سابق، ص305-306.

([2]) المصدر نفسه: ص306.

([3]) المصدر الصفحة نفسها.

ينشأ الإيقاع الصوتي من المحسنات اللفظية ومن التكرار الصوتي لحركة أو حرف أو كلمة، أو صيغة صرفية، وقد كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيق التكرار الصوتي من طريقين:

أحدهما: نمطي يرتبط بالبحر الشعري والقافية.

والثاني: إبداعي يبرز الشاعر ممن خلاله قدراته الفنية الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة، فتخلق في داخله نوعًا من الجناس الصوتي[1].

إن الوحدات الصوتية تُمثّل جانباً من جوانب اللغة، وهذا يعني: "**أن الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للغة، ولذا فإن الشعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد صياغته من اللغة ذاتها**"[2].

ومن هنا يمكن القول: إن تكرار وحدات صوتية بعينها يخلق إيقاعًا خاصًّا ينشأ من طبيعة هذه الوحدات، ويرتبط في الوقت نفسه بالحالة الانفعالية المهيمنة على النص.

يسجل حرف الميم حضورًا لافتا في معلقة **زهير**، يبدو ذلك في النص كله، وفي المقطع الأول من النص الذي يصوّر فيه الأطلال، ورحلة الظعائن، كما يتكرر حرف النون والهمزة في هذا المقطع، أما الحركات فتسجل الكسرة الحضور الأبرز في المقطع ذاته، حيث نطالع[3]:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَـــــــةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الـــــــــدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ
دِيَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَـــــــــتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيْعُ وَشْمٍ فِي نَـــوَاشِرِ مِعْصَمِ

([1]) ينظر: محمد، إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، ط1، 2000م، ص231.

([2]) ينظر: مندور، محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط/5، 2006م، ص64.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص102.

بِهَا العِيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِـــــينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْــثَمِ

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْــرِينَ حِجَّةً فَلَأْيًا عَرَفْتُ الـــــــدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

أَثَافِيَّ سُفْعًا فِي مُعَـــــرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَـــــوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

فَلَمَّا عَرَفْتُ الـــــــدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: أَلَا انْعِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْـلَمِ

تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَـرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُــرْثُمِ

جَعَلْنَ القَنَـــــانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُـــــحْرِمِ

عَلَوْنَ بِأَنْمَـــــــــاطٍ عِتَاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيْهَا مُشَاكِهَةِ الـــــــدَّمِ

وَوَرَّكْنَ فِي السُّــوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَـــــــــنَعِّمِ

بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَـــــحْرَنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْـــــيَدِ لِلْفَمِ

وَفِيْهِنَّ مَلْهًى لِلَّطِـــــــيْفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيْقٌ لِعَيْنِ النَّـــــــاظِرِ المُتَوَسِّمِ

كَأَنَّ فُتَاتَ العِـــــهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لَمْ يُحَـــــــطَّمِ

فَلَمَّا وَرَدْنَ المَـــــــاءَ زُرْقًا جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَـــخَيِّمِ

يمثل مقطع الوقوف على الطلل حالة من الثبات المرتبط بالوقوف على الطلل، الذي يخلق في الشاعر إحساسًا بالانكسار المصحوب بالرقة الناشئة عن حنينه إلى ماضيه، ورغم أن المقطع تضمن رحلة الظعائن غير أنها وردت على السارد الشاعر، فتم التعبير عنها بصيغة الماضي، كل ذلك يفسر تكرار الحروف المذكورة، إذ تتسم هذه الحروف بأنها حروف مهموسة، والهمس صفة تدل على الضعف، كما يمتاز حرف الميم والنون بأنهما حرفا غنة، كل ذلك يشي بأن هناك تماثلًا بين إيقاع الأبيات والجو النفسي فيها، "**فالإيقاع الشعري بالغ التشابك والتعقيد،**

فهو يتصل بالإمكانيات الكامنة التي تنطوي عليها الوحدات الصوتية من ناحية، ويتصل بالانفعال المتخلق في أعماق الإنسان من ناحية ثانية"[1].

نقرأ في ضوء هذا الفهم تكرار الكسرة بشكل لافت، حيث عدّها بعضهم دالًّا على نوع من الرقة والليونة، وهي كذلك من حروف الحلق، وتكرارها يوحي بغصّة الشاعر ولوعته وهو يتأوه كلما اقترب من أشجانه[2]، كما يمكن أنْ نربط بين تكرار حروف بعينها وحضور بعض المحسنات البديعية اللفظية نحو الجناس الاشتقاقي في: (بَكَرْنَ، بُكُورًا، اسْتَحْرَنَ، بِسُحْرَةٍ، منظرٌ، ناظر، **منزل، نزلْنْ**، النَّاعِمِ، المُتَنَعِّمِ، عظيمين، يعظم)، والجناس الناقص في: **(أمنْ، أمّ)**.

هكذا يوجد هذا المقطع إيقاعه الخاص رغم اشتراكه مع الأبيات الأخرى في الوزن والقافية، لكن ذلك لا يعني أن إيقاعاً واحدًا يسود القصيدة كلها؛ إذ إن إيقاع الطلل والظعائن تميز بطابعه الحزين المنكسر، حيث تولّد عن الحروف المهموسة التي هيمنت على هذا المقطع إيقاع خاص، كما أن الكسرة عمّقت إحساسنا بحالة الانكسار هذه، وهذا لا يعني بالضرورة أن الأبيات في المقطع اللاحق (المديح) ستحافظ على الإيقاع ذاته.

يرتبط مقطع المديح بالحديث عن السلم الذي صنعه الممدوحان اللذان يسجلان حضورهما المتمثّل في ألف الاثنين؛ إذ يمكن القول: إن الإيقاع الصوتي في هذا المقطع ذو بناء ثنائي، حيث نقرأ[3]:

سَعَى سَاعِيَا غَيْـــظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمَا تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِـــــــــيرَةِ بِالدَّمِ

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَـافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُـــــــرْهُمِ

([1]) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص308.

([2]) الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص53.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص105.

وَبِاللَّاتِ وَالْعُزَّى الَّتِي يَعْبُـــــدُونَـها بِمَكَّةَ وَالْبَيْتِ الْعَتِـــــــيقِ الْمُكَرَّمِ

يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيِّـــــــــدَانِ وُجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِـــــيلٍ وَمُبْرَمِ

تَدَارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَـــــــانَ بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْـــــشَمِ

وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِـعًا بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْأَمْـــــرِ نَسْلَمِ

فَأَصْبَحْـتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ بَعِيدَيْنِ فِيْهَا مِنْ عُقُـــــوقٍ وَمَأْثَمِ

عَظِيمَيْنِ فِي عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيـــــتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ المَـــجْدِ يَعْظُمِ

يبدو هذا النظام الثنائي من خلال ثنائيات الألفاظ الواردة في شكل معطوف ومعطوف عليه كما في قوله: (قريش وجرهم، من سحيل ومبرم، عبس وذبيان، بمال ومعروف، من عقوق ومأثم)، كما نسجل في هذا المقطع حضورًا لافتًا للجناس الناقص والجناس الاشتقاقي اللذين يشكلان نوعًا من التماثل الذي يقتضيه السلم، كما أنَّ العطف بنيةٌ نحوية تشرك طرفين في حكم واحد، وهذا يفسر كثرة هذه البنية في مقطع السلم الذي ينهض على نوع من التماثل، ونبذ الخلاف والفوارق بين المتحاربين، وبالعودة إلى الجناس الناقص والجناس الاشتقاقي نقف عند نماذج منها قوله: (سعى ساعيَا، السلم، نسلم، أقسمتم، مقسم، يؤخر، يدخر، عظيم، يعظم).

يتضمن مقطع المديح تكرارا لألفاظ بعينها منها: (قوم لقوم، منجمها، ينجمها، الله، الله) كل ذلك يبرز أن التماثل الناشئ عن تصالح المتحاربين أوجد تماثلًا صوتيًّا تمثَّل في الجناس الناقص وفي صيغة العطف، في المقابل لا نسجل حضورًا للتقابل إلا في موضعين هما: (يخفى يعلم، يؤخر يعجل)، حيث وردَ الطباق هنا في سياق تقرير حقائقَ عامةٍ تأخذ طابع الحكمة، كما أن البيتينِ اللذين تضمنا الطباق يشكلانِ خاتمةً لمقطع المديح، وتمهيدًا لمقطع الحرب، الذي ينهض على مبدأ التقابل والتضاد؛ كما سنعاين ذلك لاحقًا.

إن سعة السلم المصرَّح بها في قوله: (إن ندرك السلم واسعًا) أوجدت سعة صوتية تمثلت في هيمنة ألف الاثنين والفتحة الطويلة؛ إذ إنَّ الألف صوت يستوجب انفتاح الفم، وهذا قد يفسر الحضور اللافتَ له في مقطع السلم، في المقابل فإن ذكرَ الحرب تتم بصيغة الجمع في قوله: (تَفَانَوا ودقُّوا)، وهو ما شكل اختلافًا صوتيًّا؛ ذلك أنّ الواو صوتٌ تستدير فيه الشفتان، وتضيقان عند النطق به.

إن من الظواهر الصوتية التي يمكن رصدها في مقطع المديح تكرار حرف السين[1]، حيث تكرَّرَ أربعَ عشرةَ مرة، وهو بالإضافة إلى كونه حرفًا مهموسًا عنصرٌ مهمٌّ من مفردة السلم التي تستحضر من خلال جذرها اللغوي (سلم)، معاني السلام، والسلامة، وهذا يمثل نوعًا من التآلف بين الإيقاع الصوتي والموضوع.

تهيمن الأفعال المضارعة على مقطع الحرب؛ ذلك أن الحرب حدثٌ وفعلٌ على خلاف السلم الذي يقتضي الكفَّ عن الفعل، من هنا نقرأ حضورَ الأفعال المضارعة المجزومة من خلال ورودِها في صيغٍ شرطيةٍ تجزم الفعل والجواب معًا، إذ "**يكثر في الأبيات التي يتحدث فيها عن الحرب السكون والتضعيف والأفعال المتلاحقة، وهو ما يوحي بالإحساس بالشدة والبأس**"[2]، حيث نطالع[3]:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْـــتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَـــــدِيثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَـــــــثُوهَا ذَمِيْمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَـــــضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِـــــــفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْـــــــتَجْ فَتُتْئِمِ

([1]) ينظر: الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص 53.

([2]) ينظر: الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، مصدر سابق، ص 54.

([3]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص107.

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْـــــــأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِـــــــعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِـــــــــلُّ لِأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِـــــــيزٍ وَدِرْهَمِ

إن الاكتفاء بفعل شرط واحد وأجوبة شرط متعددة في قوله: (متى يبعثوها...)، يعمل على تسريع الإيقاع وحركيته، كما أنه يعكس إلحاحَ الشاعر على تقديم صورة الحرب دون تأخير، فالموقف يستدعي ذلك، كما يسجل حضور السكون الطارئ على أواخر الأفعال المضارعة المجزومة، وهو ما يشكل وقفات صوتية تتسم بالشدة، فلا يكون الإيقاع عزفًا مستمرًّا، إنما هو عزف وتوقف، وحركة وسكون، وهو يتناسب وطبيعة الحرب نفسها.

يستمر حضور أسلوب الشرط في مقطع الحكمة، ذلك أنه يناسب موضوع الحكمة القائم على إقناع الآخر، من خلال ذكر الفعل، وما يترتب عنه من نتائج، وهذا التكرار لأداة (من) مقرونة بالفعل المضارع أسهمَ في خلق إيقاع متناسق من تكرار صيغة بعينها، حيث يقول[1]:

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْــوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّــرْ فَيَهْــرَمِ

وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَــــــبْلَهُ وَلكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَــمِ

وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُــــــورٍ كَثِيرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَــــأ بِمَنْــسِمِ

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْــــــخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَــــغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْــــــتَمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْــلِهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَماً عَلَيْهِ وَيَنْــــــدَمِ

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَــــوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لَا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْــلَمِ

وَمَنْ هَابَ أَسْــــــبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ وَلَوْ رَامَ أَسْبَــابَ السَّمَــــــاءِ بِسُلَّمِ

([1]) المصدر نفسه: ص110.

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَـــــاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـــــذَمِ

وَمَنْ يُوْفِ لَا يُذْمَــمْ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ إِلَى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمْـــــجَمِ

وَمَنْ يَغْـــتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ وَمَنْ لَمْ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَمْ يُكَـــــرَّمِ

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْـــرِئٍ مَنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

وَكَائِنْ تَرَى مِنْ صَـــامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نَقْصُهُ فِي التَّكَـــــلُّمِ

وَمَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَـــرْحِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ وَلَا يُعْفِهَا يَوْمًا مِنَ الذُّلِّ يَنْـــــدَمِ

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُـــؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـــدَّمِ

نسجل في هذا المقطع أنواعًا أخرى من التكرار، من بينها تكرار كلمات نحو: (أسباب أسباب، يظلم يظلم، نصفٌ نصفٌ، يذمم يذمم، يكرم يكرم، سفاه سفاه)؛ إذ يعمل الجناس في جلِّ هذه الكلمات على خلق الإيقاع الصوتي الناشئ عن تكرار حروف بعينها، مما يجعل الكلمات متوافقة، أو متشابهة، لكن بعضها ينطوي على تناقض في المعنى رغم تماثل الحروف، وهو ما سندرسه في الإيقاع المعنوي.

إن من عناصر الإيقاع الصوتي تكرار أحرف في الكلمة ذاتها، من ذلك (يذمم، يتجمجم)، إذ يمنح هذا التكرار الكلمتين إيقاعًا خاصًّا يمثل خروجًا عن الإيقاع السائد، وكأنما هناك قرع شديد يتجلى بشكل أوضح في مفردة: (يتجمجم) كاسرًا بذلك نسق الإيقاع الذي يسير وفق نمط معين، كما أن حسن التقسيم في البيت الأخير مثّل قفلة إيقاعية قائمة على التوازي والتوازن، مؤدية بذلك معنًى من معاني الحكمة ذاتها، فالإيقاع الختامي يتماهى مع الموضوع.

2/4/ الإيقاع المعنوي:

يمكن أن يُسمّى هذا النوع من الإيقاع بإيقاع التقابل؛ إذ إنه ينشأ من تقابل المعاني والأفكار مرتبطاً بالمحسنات المعنوية، وممثّلًا الجانب المعنوي لإيقاع القصيدة "**فموسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين: نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها**"[1].

تنهض معلقة **زهير بن أبي سلمى** على ثنائية رئيسة هي: الحرب، والسلام، وهذه الثنائية، التي هي في حقيقتها لا تخرج عن دائرة الطباق، أوجدت ثنائياتٍ جزئيةً، فصرنا بذلك أمام عدد من المعاني والأفكار المتقابلة التي تتحكم في إيقاع النص؛ من ذلك الانتقال من السكون إلى الحركة؛ إذ يتحرك النصُّ من الصورة الوصفية التي تصور آثار الديار[2]:

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلَأْيًا عَرَفْتُ الـدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّـمِ

إلى رحلة الظعائن[3]:

تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

نكون – من ثمَّ – أمام الشاعر الواقف بالمكان (وقفت)، والظعائن المرتحلات عنه (تحملن)، وهو انتقال في الزمن أيضًا يقوم على استرجاع زمن سابق على زمن الوقوف.

([1]) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، مصدر سابق، ص56.

([2]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص103.

([3]) المصدر نفسه: ص103.

وبالعودة إلى النص نلحظ أن الشاعر لم يرتحل إلى ممدوحَيْه؛ إذ تختفي الذات الشاعرة التي تسجل حضورها من خلال الفعل (وقفت)، لتبرز من جديد من خلال الفعل (فأقسمتُ)، من هنا يمكن القول: إن الحركة الناشئة عن ارتحال الظعائن تنتهي بالوصول إلى مساقط الماء، عندئذ نكون أمام حالة من السكون من جديد، كما أن الانتقال من ضمير المتكلم في (وقفت) إلى ضمير الغائب في رحلة الظعائن (تحملن)، ثم العودة إلى ضمير المتكلم (فأقسمتُ) خَلَقَ إيقاعًا معنويًّا.

إن مقطع المديح يقتضي بالضرورة إثبات بعض الصفات للممدوحَيْنِ، وهذا الإثبات ينتج ثباتًا يقطع حركية الإيقاع الناشئة عن حركة الظعائن، لكن هذا السكون العارض سرعان ما يكسره إيقاعُ الحرب الذي يتضافر فيه الجانبان: الصوتي المتمثل في الجناس، وتكرار بعض الحروف والألفاظ، والمعنوي المتمثل في الطباق، كما في (يؤخر، يعجّل)، ونحو تقابل المعاني والأفكار في قوله[1]:

فَلا تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي صُدُورِكُمْ لِيَخْفَى ومَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

يُؤَخَّرْ فيُوضَعْ فِي كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فيُنْقَمِ

هكذا يمكن القول: إننا إزاء إيقاع خفيٍّ هو إيقاع المعاني والأفكار التي تلعب دورًا مهمًّا في خلق إيقاع النص، فيتكون إيقاع المعاني من خلال التقابل "**وينبعث إيقاع الأفكار أساسًا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكوِّنة لنسيج القصيدة، وهو عادةً إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل، والاستغراق في عالم النص**"[2].

([1]) ينظر: "ديوان زهير بن أبي سُلمى": ص107.

([2]) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، مصدر سابق، ص:57.

يبرز إيقاع المعاني والأفكار المتضادة بشكل لافت في مقطع الحكمة حتى يمكن القول: إنه الإيقاع الأبرز بالإضافة إلى الإيقاع الصوتي، فمقطع الحكمة ينهض على جمع الأفكار والمعاني المتقابلة مع بعض، فالحكمة هي خطاب الأفكار المتعارضة التي تتجلى في الطباق اللفظي، من ذلك (حمده ذمًّا، يعص يطيع، لا يظلم يُظلم، يُكَرِّم، يُكَرَّم، تخفى تعلم، زيادته نقصه، لا حلم يحلم، فأعطيتم سيحرم)، كما تتجلى في تقابل المعاني التي تكاد تحضر في كل بيت من أبيات الحكمة التي تستدعي الشيء ونقيضه في الآن نفسه.

يبدو مما تقدّم أن قراءة الإيقاع الصوتي في النص والاقتصار عليه يغفل جانبًا مهمًّا من الإيقاع المعنوي الذي يتمّم الإيقاع الصوتي، من هنا كان لابد من الوقوف على نوعين من الإيقاع، إيقاع التماثل (الصوتي)، وإيقاع التقابل (المعنوي).

ثانيا: تحليل معلقة النابغة الذبياني

1/ معلقة النابغة[1]

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلَانًا أُسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

إِلاَّ الْأَوَارِيَّ لَأْيًا مَا أُبَيِّنُهَا وَالنُّؤْيُ كَالْحَوْضِ بِالْمَظْلُومَةِ الْجَلَدِ

رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ ، وَلَبَّدَهُ ضَرْبُ الْوَلِيدَةِ بِالْمِسْحَاةِ فِي الثَّأَدِ

خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ وَرَفَّعَتْهُ إِلَى السَّجْفَيْنِ فَالنَّضَدِ

أَمْسَتْ خَلَاءً وَأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبَدِ

فَعَدِّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا ارْتِجَاعَ لَهُ وَانْمِ الْقُتُودَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أُجُدِ

مَقْذُوفَةٍ بِدَخِيسِ النَّحْضِ بَازِلُهَا لَهُ صَرِيفٌ صَرِيفُ الْقَعْوِ بِالْمَسَدِ

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النّهَارُ بِنَا يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ

مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوشِيٍّ أَكَارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ كَسِيفِ الصَّيْقَلِ الْفَرَدِ

أَسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرَدِ

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ ومِنْ صَرَدِ

فَبَتَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ صُمْعُ الْكُعُوبِ بَرِيئَاتٌ مِنَ الْحَرَدِ

وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ طَعْنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحَجَرِ النَّجُدِ

شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعْنَ الْمُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضَدِ

([1]) ينظر: "ديوان النابغة": ص32.

كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ

فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ

لَمَّا رَأَى وَاشِقٌ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلٍ وَلَا قَوَدِ

قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ : إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِ

فَتِلْكَ تُبلِغُنِي النُّعْمَانَ إِنَّ لَهُ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعَدِ

وَلَا أَرَى فَاعِلًا فِي النَّاسِ يُشبِهُهُ وَلَا أُحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ

إِلَّا سُلَيْمَانَ إِذْ قَالَ الْإِلَهُ لَهُ قُمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدْهَا عَنِ الْفَنَدِ

وَخَيِّسِ الْجِنَّ إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَّاحِ وَالْعَمَدِ

فَمَنْ أَطَاعَكَ فَانْفَعْهُ بِطَاعَتِهِ كَمَا أَطَاعَكَ وَادْلُلْهُ عَلَى الرَّشَدِ

وَمَنْ عَصَاكَ فَعَاقِبْهُ مُعَاقَبَةً تَنْهَى الظَّلُومَ وَلَا تَقعُدْ عَلَى ضَمَدِ

إِلَّا لِمِثْلِكَ ، أَوْ مَنْ أَنْتَ سَابِقُهُ سَبْقَ الْجَوَادِ إِذَا اسْتَوْلَى عَلَى الْأَمَدِ

أَعْطَى لِفَارِهَةٍ حُلوٍ تَوَابِعُهَا مِنَ الْمَوَاهِبِ لَا تُعْطَى عَلَى نَكَدِ

الْـوَاهِبُ الْمِئَةِ الْمَعْكَاءِ، زَيَّنَهَا سَعْدَانُ تُوضِحَ فِي أَوْبَارِهَا اللِّبَدِ

وَالْأُدْمَ قَدْ خُيِّسَتْ فُتْلًا مَرَافِقُهَا مَشْدُودَةً بِرِحَالِ الْحِيرَةِ الْجُدُدِ

وَالرَّاكِضَاتِ ذُيُولَ الرَّيْطِ فَانْقَهَا بَرْدُ الْهَوَاجِرِ كَالْغِزْلَانِ بِالْجَرَدِ

وَالْخَيْلَ تَمْزَعُ غَرْبًا فِي أَعِنَّتِهَا كَالطَّيرِ تَنجُو مِنَ الشُّؤْبُوبِ ذِي الْبَرَدِ

احْكُمْ كَحُكْمِ فَـتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرَتْ إِلَى حَمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ

يَحُفُّهُ جَانِبَا نِيقٍ وَتُتْبِعُهُ مِثْلَ الزُّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ

قَالَتْ : أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِ

فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفَوْهُ كَمَا حَسَبَتْ تِسْعًا وتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ

فَكَمَّلَتْ مِئَـةً فِيهَا حَمَامَتُهَا وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ

فَلَا لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ وَمَا هُرِيقَ عَلَى الْأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ

والْمُؤْمِنِ الْعَائِذَاتِ الطَّيْرَ تَمْسَحُهَا رُكْبَانَ مَكَّةَ بَيْنَ الْغَيْلِ وَالسَّعَدِ

مَا قُلْتُ مِنْ سَيِّئٍ مِمَّا أُتِـــــــيتُ بِهِ إِذًا فَلَا رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي

إِلَّا مَقَالَةَ أَقْوَامٍ شَقِيتُ بِهَا كَانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرْعًا عَلَى الْكَبِدِ

إِذًا فَعَاقَبَنِي رَبِّي مُعَاقَبَةً قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ مَنْ يَأْتِيكَ بِالْفَنَدِ

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي وَلَا قَرَارَ عَلَى زَأْرٍ مِنَ الْأَسَدِ

مَهْلًا فِدَاءٌ لَكَ الْأَقْوَامُ كُلُّهُمُ وَمَا أُثَمِّرُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَدِ

لَا تَقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لَا كِفَاءَ لَهُ وَإِنْ تَأَثَّفَكَ الْأَعْدَاءُ بِالرِّفَدِ

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرْمِي غَوَارِبُهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ فِيهِ رِكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَضَدِ

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِمًا بِالْخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجَدِ

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

هَذَا الثَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعْ بِهِ حَسَنًا فَلَمْ أُعَرِّضْ ـ أَبَيْتَ اللَّعْنَ ـ بِالصَّفَدِ

هَا إِنَّ ذِي عِذْرَةٌ إِلاَّ تَكُنْ نَفَعَتْ فَإِنَّ صَاحِبَهَا مُشَارِكُ النَّكَدِ

2/ تجليّات الخوف:

يمثّل الخوف في هذا النص باعثًا نفسيًّا مهمًّا يدفع نحو إنجاز هذا النص، وخلقِ أفقِ دلالته؛ إذ إنه يتحوّل من كونه معنًى إلى دالٍّ كلّيٍّ يسجل حضوره في النص كلِّه، ويسهم في بناء صوره الرئيسة، ويلعب أيضًا دورًا في منح النص وحدة بنائية، لكن الخوف لا يبرز بشكل مباشر في النص، وإنما يتحوّل إلى معنًى رمزيٍّ، يتخفّى وراء الصور والرموز التاريخية التي وظَّفها الشاعر.

إن ابتداء النص بحرف النداء (يا) كسرٌ لحدة الصمت، وتبديدٌ لكثافة وحشة المكان، وتعويضٌ عن أهل الديار الغائبين، وبثٌّ للأنسة فيها، حيث نقرأ[1]:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلَانًا أُسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

إنّ منـاداة الـديار الخاليـة مـن أهلهـا يكـوّن صـورة سـمعية "**حيـث يفتـتح الشـاعر صـورته السـمعية المفـردة بـ(يـا) صـيغة النـداء التـي قـرع بهـا الأسـماع، وينطلـق سـؤاله، ولكن دون جدوى، فما بالربع من أحد!**"[2].

لكـن السـؤال الـذي يُطـرَح هنـا هـو: أي أسـماع تلـك التـي قرعهـا الشـاعر بالنـداء؟ أسـماع القـارئ، أو أسـماع المكـان، أو أن النـداء هنـا لا يقـرع إلا سـمع الشـاعر نفسـه الـذي

([1]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص32.

([2]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، مصدر سابق، ص: 276.

يجد في صوته بديلًا عن الإنسان الغائب عن المكان، فصوته هنا طارد للوحشة وللخوف في آنٍ، ومقاوم للخراب "**فالمجتمع إذن خرب إلا أن يكون صوت الشاعر يسائله ويجيبه، وإذا سكت الشاعر بدا المجتمع كلُّه فاقدَ المعنى، الشاعر يعطي الربعَ قدرة على النطق من ثنايا السياق**"[1].

إن صورة الجارية التي تضرب بالمسحاة كي تصلح ما تهدم من النؤي تعكس حالة من الخوف الذي يدفع نحو فعل الإصلاح، حيث يقول[2]:

إِلاَّ الْأَوَارِيَّ لَأْيًا مَا أُبَيِّنُهَا وَالنُّؤْيُ كَالْحَوْضِ بِالْمَظْلُومَةِ الْجَلَدِ
رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ ، وَلَبَّدَهُ ضَرْبُ الْوَلِيدَةِ بِالْمِسْحَاةِ فِي الثَّأَدِ
خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ وَرَفَّعَتْهُ إِلَى السَّجْفَيْنِ فَالنَّضَدِ
أَمْسَتْ خَلَاءً وَأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبَدِ

يتماثل خوف الجارية مع خوف الشاعر الذي يطمح إلى إصلاح علاقته بالنعمان، من هنا يمكن القول: إن هذه الصورة ذات طابع إصلاحي، يقي الدار من عواقب السيل الكثيرة[3].

تشكل الرحلة إلى الممدوح (النعمان) مقطعًا مهمًّا من بنية النص؛ إذ إنها تمثّل رابطًا موضوعيًّا، وفنيًّا بين مشهد الطلل، ومقطع المديح، كما أنها تشكل انتقالًا من السكون الماثل في الوقوف إلى الحركة، ذلك أنّ "**زمن الرحلة يحقّق الحركة على مستوى المكان والزمان بشكل لافت، فهو زمانٌ متشجّر من المكان، ومكان متشجّر**

([1]) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصدر سابق، ص: 176.
([2]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص32.
([3]) ينظر: المصدر نفسه، ص: 178.

مـــن الزمـــان"[1]، بـالرغم مـن ذلـك يمكـن القـول: إن الرحلـة المحاطـة بالمخـاوف تمثّـل استمرارًا لحـالتي الوحشـة والخـوف المتجسّـدينِ فـي آثـار الـديار، مـن هنـا يمكـن قـراءة صـورة الراحلـة التـي تـم بناؤهـا كليًّـا مـن خـلال الصـورة النامية[2] التـي تجمـع بـين الراحلـة والثـور الوحشي في قوله[3]:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النّهَارُ بِنَا ... يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ

مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوشِيٍّ أَكَارِعُهُ ... طَاوِي الْمَصِيرِ كَسِيفِ الصَّيْقَلِ الْفَرَدِ

أَسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ ... تُزْجِي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرَدِ

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ لَهُ ... طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ ومِنْ صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَـــــــــــمَرَّ بِهِ ... صُمْعُ الْكُعُـــــــوبِ بَرِيئَاتٌ مِنَ الْحَرَدِ

وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ ... طَعْنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحَجَرِ النَّجُدِ

شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا ... طَعْنَ الْمُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضَدِ

كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ ... سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ

فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا ... فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ

تسـتغرق الصـورة فـي وصـف حالـة الثـور وصـراعه مـع الكـلاب، وتصـمت عـن الراحلـة، لنعـيش حالـة مـن التوحّـد بـين مصـير الراحلـة ومصـير الثـور، فـالخوف فاعـل فـي بنـاء هـذه الصـورة، ومـا ذلـك الصـراع بـين الثـور، الـذي يمثّـل صـورة أخـرى للراحلـة، والكـلاب إلا تجسـيد لحـالتي الخـوف والتـردد اللـذينِ يعيشـهما الشـاعر، مـن هنـا يمكـن أن

([1]) الزبيدي، رعد أحمد، تحوّلات الزمان في مقدّة القصيدة الجاهلية: دراسة تحليليّة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة التراث العلمي العربي، فصليّة علمية محكمة، العدد الثاني، 2013م، ص: 187.

([2]) انظر الصورة النامية من هذا البحث، ص:29.

([3]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص33.

نقرأ أطراف الصورة الثلاثة المتمثّلة في الصياد والثور والكلاب على أنها رموز تعكس صراع الشاعر مع خصومه من الوشاة، ويصبح الصياد رمزًا للنعمان نفسِه الذي يبدو غير بريء؛ إذ إن الصورة تلمّح من طرف خفيّ إلى أن الممدوح أغرى الوشاة بالشاعر، كل ذلك يتجلّى من خلال البناء الكلي للصورة التي تجمع بين الراحلة والثور، فمخاوف الثور هي مخاوف الراحلة، وانتصار الثور في صراعه مع الكلاب يمثّل نوعًا من التفاؤل بانتصار الراحلة وصاحبِها في صراعهما، ويشكّل رابطاً فنيًّا من روابط أجزاء القصيدة؛ إذ إن نجاة الثور، الذي هو صورة الراحلة، ضروري لوصول الرحلة إلى مبتغاها، وانتقال القصيدة من مقطع الرحلة إلى مقطع المديح، لذا رأى **الجاحظ** أن انتصار الثور في صراعه يُعدّ تقليدًا سائدًا في قصيدة المديح، على خلاف قصيدة الرثاء التي يكون فيها الثور هو الضحية[1].

هكذا تكشف الصورة عن بعض أسرارها من خلال شخصية الصياد التي تبدو غريبة قريبة من روح الشيطان[2]. لكن قراءتها والوقوف على دلالتها ينبغي أن يتمَّ في ضوء رؤية كلية للنص، واستكشاف الأبعاد الرمزية لهذه الشخصية؛ إذ يتضح للقارئ من خلال ربط هذه الصورة بصورة الممدوح في المقطع التالي أن ما ذهبت إليه هذه الدراسة يبدو مقنعا، ذلك أن صورة الممدوح تشي بجانب خفي يلتقي فيه مع الصياد؛ إذ إن صورة الممدوح تُبنى من خلال الصورة الكلية القائمة على التشبيه الدائري الذي يجمع بينه وبين الفرات، وهو ما يعكس حالةً من التوتر الداخلي الذي يعيشه الشاعر؛

([1]) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة مصطفى الحلبي وأولاده، ط/2، 1965م، ج/2، ص20.

([2]) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصدر سابق، ص183.

ذلك أنها تجمع بينه وبين أطراف متعددة، فالملّاح ومركبه ليس إلا صورةً رمزيةً أخرى للشاعر وراحلته في حضرة الفرات الذي يمثّل الممدوح الغاضب، هذا الممدوح تتشكّل صورته أيضاً من خلال استدعاء شخصية **سليمان الحكيم** (عليه السلام)، وفتاة الحي **(زرقاء اليمامة)**، حيث يقول[1]:

وَلَا أَرَى فَاعِلًا فِي النَّاسِ يُشبِهُهُ وَلَا أُحَاشِي مِنَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ
إِلَّا سُلَيْمَانَ إِذْ قَالَ الْإِلَهُ لَهُ قُمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدْهَا عَنِ الْفَنَدِ
وَخَيِّسِ الْجِنَّ إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَّاحِ وَالْعَمَدِ

وفي قوله[2]:

احْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرَتْ إِلَى حَمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ

تمثل شخصية سليمان (عليه السلام) الحكمة، فيما ترتبط صورة شخصية **زرقاء اليمامة** ببعد الرؤية، والتبصر بما هو آت، وسوء العاقبة، وبالعودة إلى النص يمكن القول: إن هاتين الشخصيتين ترتبطان بسياق تاريخي قد استدعاه الشاعر في نصه ليلحّ على فكرة المشابهة بين الممدوح وسليمان في الحكمة، وفي العدل الذي يتمثل في أن يكون الجزاء من جنس أعمال الجن له، كما أن شخصية فتاة الحي تستدعي قصة كاملة بالرغم من أن الشاعر اقتصر على حادثة واحدة تؤكد على فكرة الدقة في الحكم، لكن ذلك لا ينفي أنَّ ذكر الشخصية يستدعي بالضرورة جوانبَ أخرى من حياتها مسكوتًا عنها في النص، كما أن شخصية سليمان – عليه السلام – تتضمن

([1]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص34.
([2]) المصدر نفسه: ص36.

جانبا خفيًّا لا ينسجم بالضرورة مع الصورة الظاهرة له، حيث استطاع الشاعر "**في لمحة خاطفة أن يجعل الجن جزءًا من طبيعة النعمان... والجان في اعتقاد العرب على الأقل تأكيد للإنسان، واستطاع النعمان أن يقيد الإنسان على نحوِ ما استطاع سليمان الحكيم أن يقيد الجان**"[1].

إن صورة الممدوح لن تكتمل إلا بالوقوف عند أهم مكوناتها؛ إذ يجمع الشاعر الممدوح في علاقة أخرى مع الأسد في قوله[2]:

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي وَلَا قَرَارَ عَلَى زَأْرٍ مِنَ الْأَسَدِ

هذه علاقة إذا ما تجاوزنا وجهها الظاهر فإنها تشفّ عن معنًى خفيّ، يعيد إلى الأذهان صورة الصياد، فالأسد عدو للإنسان، و"**هو الذي يخمد صوت الإنسان**"[3]، من هنا يمكن القول: إن الأسد هو صورة أخرى للصياد، وبديلا عنه، و"**الأسد إذن هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل صيادًا، الأسد – كما يعلمنا النابغة– عدو الإنسان، وأراد النابغة أن يزيد هذه الفكرة جلاء، فذهب إلى مشهد الفرات يتخيله، ويتعمقه**"[4].

إن صورة الفرات تستدعي من جديد ذلك الجانب الخفيَّ للممدوح (النعمان)؛ إذ إنها تجمع بين الممدوح والفرات في صورة كليةٍ نامية في قوله[5]:

([1]) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصدر سابق، ص183–184.

([2]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص37.

([3]) المصدر نفسه، ص184.

([4]) المصدر نفسه، ص185.

([5]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص37.

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرْمِي غَوَارِبُهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ فِيهِ رِكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَضَدِ

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِمًا بِالْخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجَدِ

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

ينبغي الوقوف على الأبعاد الرمزية لهذه الصورة التي ظاهرُها المدح الذي يجعل الفرات أقل جودًا من الممدوح، لكنها في الوقت نفسه تثبت صفاتٍ أخرى للممدوح، من أهمها: الغضب، والثورة، فالفرات في هذا النص يعيش حالة من الثوران بفعل الرياح التي تشبه فعل الوشاة في الممدوح، من هنا يمكن أن نقرأ صورة الملَّاح المعتصم بالخيزرانة على أنها تمثل صورة الشاعر نفسِه المعتصمِ بخيزرانة الأمل، وما رحلة الملَّاح في وسط الفرات الثائر إلا صورةٌ أخرى لرحلة الشاعر، إن صورة الملَّاح الذي يعيش بين الخوف والرجاء هو نفسه الثورُ الوحشي، ذلك أن الجامع بين هذه الصور المتعددة التي ترمز إلى الشاعر نفسه، هو أنها تعكس حالة الخوف المهيمنة على نفسية الشاعر، ومن ثمَّ تتجلى في أشكال فنية متعددة.

3/ الإيقاع:

يمثّل التكرار أهمّ مكوّنٍ لإيقاع القصيدة، وقد "**كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين، أحدهما نمطي يتصل بنظام القصيدة القديمة، وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد، والثاني إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة، فتخلق في داخله (جناسا صوتيا)، وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى، وقوافيها الثابتة، ما يصح أن نسميه (طباقا صوتيا)**"[1]، من هنا ستركز هذه الدراسة على الجانب الثاني الإبداعي الذي يتسم بالتغير من قصيدة إلى أخرى حسب موضوعاتها والحالة النفسية للشاعر التي توجه بشكل أو بآخر إيقاع النص نحو وجهة معينة.

1/3/ الإيقاع الصوتي:

يحضر حرف العين في مقطع الطلل بشكل لافت، حيث يتكرر في ثلاث عشرة مرة، وهو حرف مجهور يناسب الابتداء بأداة النداء (يا)، وهو نداء للمكان العالي مما يقتضي رفع الصوت بالنداء، فـ(يا) النداء حرف لمناداة البعيد، وينتهي بفتحة طويلة، كل ذلك يفسر هذا الحضور اللافت لحرف العين الذي يتميز بأنه حرف حلق، فيكون النداء نابعا من الداخل، ومن ثمَّ يرتفع في الطلل العالي لكي يزول منه صمته ووحشته، كما نسجل في المقطع تكرار كلمات بعينها، من ذلك (أضحت أضحى، أخنى أخنى، صريف صريف)؛ إذ يعمل التكرار فيها على خلق نوع من إيقاع التماثل، لكنّ

([1]) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص231.

الإيقاع الذي يبدأ عاليًا مع إطلاق حرف النداء (يا) ينحدر في نهاية كل بيت من خلال حرف الدال المكسور.

يستدعي مقطع الرحلة حركية تتناسب مع شيوع حرف (الراء) الذي يبرز بوصفه أكثر الحروف حضورًا في هذا المقطع، وهو حرف يتسم بأنه ذو طابع حركي، كونه يقتضي حركة اللسان عند النطق به، فيبدو وكأنه حرفٌ مضعّف، بالإضافة إلى أنه كان مضاعفًا في بعض الكلمات، وبالعودة إلى النص نحصي حضور حرف الراء في ثلاثٍ وعشرين (23) كلمة، لكنه في الحقيقة يتكرر أكثر من ذلك؛ لكونه ورد مضاعفا في بعضها، من هنا يمكن القول: إن حرف الراء منحَ هذا المقطع حركية إيقاعية تتفق والصراع القائم بين الثور والكلاب، وتناسب معنى الارتحال، فنكون – عندئذ – أمام تناسق بين الإيقاع والمعنى، كما نسجل حضورًا مهمًّا للجناس الناقص في هذا المقطع؛ إذ إنه يحضر في نهاية عدة أبيات ليسم الأبيات بإيقاع موحد، من ذلك الجناس الناقص بين (الفرد، صرد، الحرد)، وكذلك الجناس الناقص بين (أود، قود)، فالجناس الناقص في أواخر الأبيات يمنحها وحدة إيقاعية، تضاف إلى وحدة الروي المتمثل في حرف الدال المكسور.

هكذا يتخذ "**التكرار صيغا متعددة تدخل في نسيج الإيقاع الداخلي، لتشكيل التآلف الصوتي عبر الألفاظ المختارة من خلال تكرار بعض الحروف**"[1]، وبالعودة إلى النص نلحظ استمرار حضور حرفي العين والراء في مقطع المديح مما يشكل استمرارا للدفق الإيقاعي للنص، كما أننا نسجل حضورًا مهمًّا لحرف الهاء الذي يعد أكثر

([1]) إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، مصدر سابق، ص 219.

الحروف تكرارًا في هذا المقطع؛ إذ يتكرر ثلاثًا وخمسين (53) مرة، في حين يتكرر حرف العين إحدى وخمسين (51) مرة، ويتكرر حرف الراء ثلاثًا وأربعين (43) مرة، ولعل شيوع حرف الهاء يناسب هذا التحول من الرحلة إلى المديح، وهو تحولٌ في الموضوع أنتج تحولًا في الإيقاع؛ ذلك أن حرفَ الهاء حرفٌ مهموس يخرج من أقصى الحلق، وكأن الشاعر تنفس الصعداء بعد وصول الرحلة إلى مبتغاها، فمثّل حرف الهاء نوعًا من الارتياح، ليناسب في الوقت نفسه مقام الممدوح، فينخفض الإيقاع في حضرته، وكأننا إزاء حالة من الارتياح بعد الرحلة، فبعد أن كان الصوت عاليًا في مخاطبة الديار ومناداتها، ينخفض الصوت في مخاطبة **النعمان**.

هكذا وقفت هذه الدراسة على أهم العناصر البانية للإيقاع الصوتي، وهي في أغلبها تنشأ من التكرار بجميع أنواعه، لكن هذا التكرار مرتبط بالموضوع، وبالمعنى أيضًا؛ إذ يمكن قراءة التحولات الإيقاعية من خلال ربطها بتحول المعنى وتغيّره.

2/3/ الإيقاع المعنوي:

يمكن القول: إن معلقة النابغة الذبياني هي قصيدة الصوت الواحد؛ أي أننا إزاء نص شعري يجعل من الذات موضوعًا، وهو ما يمكن تسميته بموْضعة الذات، وإذا كانت معلقة **زهير** تنهض على تعدد الأصوات؛ إذ إنها قصيدة مجتمع، فإن هذه المعلقة هي قصيدة الفرد، لكن ذلك لا يعني غياب الصراع كليًّا عن هذا النص، لكنه صراع داخلي تعيشه الذات في تحولاتها من الخوف إلى الرجاء، كل ذلك يفسّر غياب الثنائيات التي كانت أهمَّ سمة في معلقة **زهير**، كما لا نسجل في هذه المعلقة حضورًا مهمًّا لإيقاع التقابل الناشئ عن الطباق والمقابلة، وتقابل المعاني، فالقصيدة تمثّل

صـوتَ الـذاتِ، لا صـوتَ ذواتٍ متعـددة، فمـا الصـراع المتخيـل بـين الثـور والكـلاب، ومـا مواجهة الملَّاح لثورة الفرات إلا تجسيدٌ للصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر.

إن أحاديـة الصـوت تتجلـى فـي مشـهد الوقـوف علـى الـديار، حيـث لا صـوت إلا صـوتُ الشـاعر، فالـديار "**عيّـت جوابـاً**"، ولا خليـل يشـارك الشـاعر الوقـوف، هـذا قـد يفسّـر افتتـاح القصـيدة بالصـوت المرتفـع الناشـئ عـن منـاداة آثـار الـديار، لنكـون أمـام صـورة وصـفية ناطقـة، ثـم تنتقـل القصـيدة مـن الصـوت الـذي يفعّـل الأذن إلـى الحركـة التـي تفعـل العين، ذلـك أن الرحلـة تُبنـى مـن خـلال صـورة ذات سـمات سـردية، وهـو مـا مثّـل تحـوّلًا مـن إيقـاع الوصـف إلـى إيقـاع السـرد القـائم علـى تعـدّد الأصـوات المتمثّلـة فـي الصـياد والثـور والكلاب، لكنّ هذه الأصوات المتعددة ليست إلا تعبيرًا عن الصراع الداخلي للشاعر.

يشـكل مقطـع المـديح نوعًـا مـن التحـوّل فـي إيقـاع القصـيدة لنشـهد حضـورًا باهتـا للطباق والمقابلة، إذ يفتح المقطع بقوله[1]:

فَتِـلْكَ تُبْـلِـغُنِي النُّعْـمَانَ إِنَّ لَـــهُ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعَدِ

نعـاين الطبـاق بـين مفردتـي (الأدنـى ، البعـد)، كمـا نسـجل حضـورَ صـوتٍ آخـر هـو صـوت **النعمـان**، فنكـون أمـام صـوت الشـاعر فـي (تبلغنـي)، وصـوت الممـدوح، وهـذا يفسـر احتـواء هـذا المقطـع علـى بعـض أنـواع الطبـاق والمقابلـة، مـن ذلـك المقابلـة فـي قوله[2]:**فَمَنْ أَطَـاعَكَ فَانْفَـعْهُ بِطَاعَتِهِ كَمَا أَطَاعَكَ، وَادْلُلْهُ عَلَى الرَّشَـدِ**

وَمَنْ عَصَاكَ فَعَـاقِبْهُ مُعَـاقَبَةً تَنْهَى الظَّلُومَ، وَلَا تَقْعُدْ عَلَى ضَمَدِ

([1]) ينظر: "ديوان النابغة الذبياني": ص34.

([2]) المصدر نفسه: ص35.

يحتوي البيتان على مقابلة في المعنى، وهما في الوقت نفسه يشكّلان نوعًا من التماثل اللفظي المتمثّل في تكرار صيغة (من) الشرطية المقترن جوابها بالفاء؛ أي أننا أمام تماثل صوتي، وتقابل معنوي، وهذا يتناسب مع ما ذهبت إليه هذه الدراسة في قراءة صورة **النعمان** في النص؛ إذ تتميز هذه الصورة بأنها ذات وجهين، ظاهرٍ قائم على المدح، وخفيٍّ يجسد مشاعر الخوف التي يعيشها الشاعر.

إن حضور **النعمان** في هذا المقطع لا يشكّل تعددًا حقيقيا للأصوات، ذلك أن صوت الشاعر يتماهى مع صورة النعمان، ويطمح في الوقت نفسه إلى أن يكون صوت الممدوح وشاعره، لذلك غاب التناقض الحقيقي الذي من شأنه أن يُوجِد تناقضًا وتقابلًا بين الألفاظ، فلا نعثر إلَّا على طباق آخر بين مفردتي (تنقص، تزد)، في ضوء هذا الفهم نقرأ حضور الشخصيات الأخرى المتمثلة في سليمان الحكيم (عليه السلام)، وفي فتاة الحي، حيث يمكن القول: إن تلك الشخصيات ليست إلا تنويعًا للشخصية الرئيسة المتمثلة في الممدوح، فالممدوح يتجلَّى في عدة صور، ومن ثمَّ لا يمكن أن نعدَّ هذه الشخصياتِ ممثلةً لتعدد الأصوات.

يتضح مما سبق أن إيقاع التماثل هو المهيمن على النص؛ ذلك أن إيقاع التقابل يقتضي وجودَ طرفين، وأصواتٍ متعددة، لكن صوت الذات الشاعرة ظلّ مهيمنًا على القصيدة كلّها، فشهدنا صراعًا داخليًّا، يتمحور حول الذات، لكنه لم يفلح في خلق ثنائيات حقيقية يقوم عليها النص، حيث ظلّ الخوف العنصرَ الأبرزَ الذي يتحكم في بناءِ القصيدة، وضبطِ إيقاعها.

الخاتمة:

يأمل الباحث من هذه الرحلة البحثية وهو على مشارف محطّتها الأخيرة أنْ تكون قد أنجزتْ فروضها المعرفية، وقدّمت إجاباتٍ عن أسئلتها الرئيسة من خلال استنطاق المعلقات، والوقوف على المحسنات البديعيّة فيها، ودورها في تشكيل الصور الشعرية، وبناء الإيقاع الشعري، و إنتاج الدلالة؛ إذ سعت هذه الدراسة إلى معاينة الحضور الجزئي والكلّي للبديع في المعلّقات، وبعد قراءة النصوص وتحليلها يمكن تسجيل النتائج الآتية:

- تشتمل المعلّقات على ملامح بديعيّة متعدّدة لفظية ومعنوية، وهذا يدعم ما ذهب إليه **ابن المعتزّ** من سَبْقِ القدماءِ المحدثينَ إلى البديع، لكنّ حضور البديع في المعلّقات لم يشكل ظاهرة بارزة تلفت الانتباه، على نحو ما حدث في القرن الثالث الهجري، وإنما كان حضوراً جزئياً في الغالب.
- يسجّل التشبيه حضوراً لافتاً في المعلّقات متجاوزاً في كثير من الأحيان التشبيهات الجزئية إلى التشبيه الكلّي المتمثّل في التشبيهين الدائري، والمركّب؛ إذ يصبح التشبيه بانياً للصورتين الموسّعة والنامية.
- تصبح الاستعارة في بعض المعلّقات وسيلة لتجسيد المجرّدات وتجسيمها، وإضفاء صفات إنسانية على الجمادات، ومن ثمّ تغدو وسيلة لإشراك المكان والطبيعة عموماً في هموم الإنسان وحياته.

- يشغل الطباق حيزاً أوسع مما تشغله المقابلة في المعلقات، دون أنْ يتحول أيٌّ منهما إلى آليةٍ كليةٍ لبناء النص.
- يُمثّل الجناس وحسن التقسيم وردّ الصدر على العجز محسّنات لفظية، تعمل على خلق الإيقاع الداخلي للمعلقات؛ إذ ينتج التكرار الكامن في هذه المحسنات إيقاعاً صوتياً ينشأ من تماثل الكلمات صوتياً أو تشابهها.
- يُعدّ التكرار أهمّ بانٍ للإيقاع الداخلي، وهو يلتقي مع المحسنات اللفظية في الوظيفة، فتكرار الحروف والكلمات والمقاطع ينتج نوعاً من التماثل الصوتي المولّد للإيقاع الداخلي.
- تُشكّل ثنائية الحرب والسلام موضوع معلقة **زهير بن أبي سلمى**، هذه الثنائية تسهم في إيجاد ثنائيات جزئية داخل النص، وتعمل على إيجاد نوع من إيقاع التقابل الناشئ عن حضور الطباق الذي يمكن ربطه بالثنائية الكليّة موضوع القصيدة، وبما أنّ معلقة **زهير بن أبي سلمى** تُمثّل صوت الجماعة فإنها تنهض على تعدّد الأصوات.
- تُمثّل معلقة **النابغة الذبياني** مخاوف الشاعر في رحلته إلى الممدوح، ومن ثمّ فهي قصيدة أحادية الصوت؛ إذ إن الصورة المتعدّدة للصراع ليست إلا تنويعات فنية لصراع الذات مع مخاوفها، وهو ما جعل إيقاع التماثل غالباً على إيقاع التقابل فيها.

المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

- إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2000م.
- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1420هـ.
- ـــــــــــــــــــ، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت.
- الأبرص، عبيد، ديوان عبيد بن الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، ط/1، 1414هـ - 1994م.
- الأحوص، شعر الأحوص الأنصاري، جمع: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/2، 1411هـ - 1990م.
- الأعشى، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، د/ط، د/ت.
- الأفريقي، محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط/3، 1414هـ.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط/5، د/ط.

❖ التبريزي، يحيى بن علي، (ت/502هـ)، شرح القصائِد العشر، إدارة الطباعة المنيرية، ط/2، 1352هـ.

❖ ثعلب، أحمد بن يحيى، (ت/291هـ)، قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/2، 1995م.

❖ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة مصطفى الحلبي وأولاده، ط/2، 1965م.

❖ ـــــــــــــــــــ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د/ط، 1423هـ.

❖ الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت/471هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، 1422هـ – 2001م.

❖ ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط/1، 1302هـ.

❖ الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور، دار العلم، بيروت، ط/3، 1984م.

❖ الجيّار، مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط/2، 1995م.

❖ حسين، عبد القادر، فن البديع، دار الشروق، ط/1، 1983م.

❖ الحموي، ياقوت بن عبد الله الرومي (ت/626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط/2، 1995م.

❖ الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت/276هـ)، المعاني الكبير في أبيات المعاني، تحقيق: المستشرق محمد سالم الكرنكوي (ت/1373هـ)، عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني (ت/1386هـ)، مطبعة دائرة المعارف العثمانية – حيدر آباد الدكن بالهند،

ط/1، 1368هـ – 1949م، ثم صورتها دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط/1، 1405 هـ – 1984م.

❖ الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط/2، 1426هـ – 2005م.

❖ راجع، عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء – المغرب، ط/1، 1987م.

❖ الرازي، محمد بن أبي بكر (ت/666هـ)، مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية – والدار النموذجية، بيروت – صيدا، ط/5، 1420هـ – 1999م.

❖ الرباعي، عبد القادر، التشبيه الدائري والطير في الشعر الجاهلي مقاربة الصورة والأسطورة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط/1، 2015م.

❖ ـــــــــــــــ، في تشكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط/1، 1998م.

❖ ـــــــــــــــ، الصورة الفنية: أيقونة البديع في شعر أبي تمام، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015م.

❖ الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، د.ط، د.ت.

❖ الزوزني، حسين بن أحمد بن حسين الزَّوْزَني، أبو عبد الله (ت/486هـ)، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط/1، 1423هـ – 2002م.

❖ السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط/1، 2000م.

- ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط/1، 1408هـ – 1988م.
- شادي، محمد إبراهيم، من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن، مطبعة السعادة، 1987م.
- الشافعي، محمد علي فرغلي، ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، المكتبة الأزهرية للتراث، د/ط، 1998م.
- الشحات أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ط/1، 1414هـ – 1994م.
- شداد، عنترة، ديوان عنترة، باعتناء: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط/2، 1425هـ – 2004م.
- شرف، حفني محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ط/1، 1966م.
- شرف، حفني محمد، مقدمة تحقيق بديع القرآن، لابن أبي الأصبع العدواني، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.، د/ط.
- الصعيدي، عبد المتعال (ت/1391هـ)، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط/17، 1426هـ – 2005م.
- الصعيدي، عبد المتعال، الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط/17، 1426هـ–2005م.
- الطالب، عمر محمد، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2000م.

- ❖ عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/ط، 1998م.
- ❖ العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط/3، 1423هـ – 2002م.
- ❖ العبد، محمد، تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي، مكتبة الحرية الحديثة، د/ط، 1986م.
- ❖ عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، اتحاد الكتاب العرب دمشق، د/ط، 2001م.
- ❖ عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د/ت، د/ط.
- ❖ العدواني، عبد العظيم بن أبي الأصبع (ت/645هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التراث، الجمهورية العربية المتحدة، د/ط، 1383هـ.
- ❖ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق:علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د/ط، 1419هـ.
- ❖ عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، د/ط، 1992م.
- ❖ عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط/1، 1992م.
- ❖ فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، ط/1، 2008م.

- ❖ الفرزدق، همام بن غالب، الديوان، شرح عبد الله الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الصاوي، ط/1، 1936م.
- ❖ فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008م.
- ❖ فيود، بسيوني عبد الفتاح، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ودار المعالم الثقافية، الأحساء، ط/2، 1418هـ - 1998م.
- ❖ القزويني، الخطيب، تلخيص المفتاح، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط/2، 2002م.
- ❖ القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط/5، دار الجيل، بيروت، 1981/1م.
- ❖ كلثوم، عمرو، ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، د/ط، 1411هـ- 1991م.
- ❖ محمد، إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، ط1، 2000م.
- ❖ ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع في البديع، دار الجيل، ط/1، 1410هـ - 1990م.
- ❖ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د/ت.
- ❖ مندور، محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط/5، 2006م.

❖ ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات جامعة بنغازي، ليبيا، د/ط، 1970م.

❖ الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى (ت/1362هـ)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د/ت.

❖ الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للنشر، عمان – الأردن، ط/1، 2008م.

❖ ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي (ت/393هـ) المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط/1، 1994م.

❖ اليشكري، الحارث بن حلزة، ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، صنعة: مروان العطية، دار الإمام النووي، دمشق، ودار الهجرة، بيروت، ط/1، 1415هـ – 1994م.

الرسائل العلمية:

❖ العوفي، سعد بخيت عمران، البحث البديعي في كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1429 – 1430هـ.